

Le secret d'ennuyer est celui de tout dire.

Voltaire

CONSTRUIR A DISTÂNCIA.

Projecto para uma adega no Vale de Almahue.

João Duarte Gonçalves

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
Orientação do Prof. Doutor João Pedro Alves de Guimarães Serôdio

Porto, 2017

O autor da presente Dissertação não segue o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa. As citações de língua estrangeira foram traduzidas livremente para uma leitura contínua.

Aos que tornaram isto possível.

ÍNDICE

Resumo / Abstract	9
NOTA INTRODUTÓRIA	13
I REMEMORAÇÃO	19
II OPORTUNIDADE	43
III ACONTECIMENTO	69
Referências Bibliográficas	105

Resumo

A presente dissertação aprofunda o processo de desenho para o projecto de uma adega no Vale de Almahue, situado no Chile, e estrutura-se a partir da reflexão sobre o próprio método de trabalho e sobre as questões que as condições do projecto levantam: a especificidade do lugar e do programa.

Com uma circunstância mais próxima da prática profissional, o trabalho desenvolve-se na deambulação entre prática e investigação, entre desenho, história e estado actual da disciplina. Assumindo a sua própria autonomia, propõe-se assim a construir a distância que permite a relação entre as coisas, entre o reconhecimento do contexto e a proposta para a sua intervenção.

Abstract

This dissertation deepens the design process for the project of a winery in the Almahue Valley, located in Chile, and is structured on the reflection on the working method itself and on the issues that the project conditions raise: the specificity of the place and program.

With a situation closer to the professional practice, the work develops in the roaming between practice and investigation, between drawing, history and current state of the field. Assuming its own autonomy, it is intended to build the distance that allows for the relation between things, between the recognition of the context and the proposal for its intervention.

NOTA INTRODUTÓRIA

*"We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time."*

T.S.Elliot, *Little Gidding* (No. 4 of 'Four Quartets')

É do interesse da marca Clos de Luz recuperar e continuar a história vinícola do Vale de Almahue, no Chile: a partir de uma das mais antigas castas de Carmènere deste país e provavelmente do mundo, aliado à produção orgânica de vinhas, é pretendido um espaço para a produção de vinho tinto, em pequena escala.

A partir da experiência ao longo deste ciclo de estudos propõe-se um exercício que se aproxima da prática profissional com as suas condicionantes próprias, aprendizagem mais imprevisível mas também por isso mais desafiante. Deste pedido surge assim a oportunidade não apenas para informar o projecto mas também de reflectir com ele – uma exploração. Tomada a ideia de distância de Luz Valderrama, procurar construí-la indica exactamente o seu sentido: o projecto pessoal como a construção de uma distância que permite compreender e estabelecer relação com as coisas, não só através da prática mas também da investigação.

Assim se procura a construção de uma estratégia com o objectivo de produzir sentido, de o identificar e à sua direcção. Mais do que centrar-se num tema que o possa motivar, a reflexão debruça-se sobre o próprio projecto, partindo por isso dessa distância que *'não é sinónimo de separação mas a única forma de união'* na densidade, na teia relacional própria da disciplina, na sua independência e interdependência com as outras disciplinas e intervenientes.

Evocando o poema *'Little Gidding'* de T.S.Eliot, trata-se de uma estratégia que se propõe a reconhecer o lugar de onde se havia



Fig. 1. Vindima no local, Sara Matthews, 2009.

partido, aprendendo arquitectura “a investigar o que já se conhecia, o que funcionava, isto é a ler e a reordenar o pensamento”¹. Nem a circunstância do trabalho permite, nem é pretendida a construção de um novo conhecimento de arquitectura mas, reflectindo sobre o próprio método, tornar mais consciente o modo como se agarra o próprio processo de desenho, a própria posição, para que não nos confunda. Numa tentativa de reconhecer o contexto em que se insere e de como será intervir nele, o projecto será síntese desse processo que não pretende uma definição dos conceitos que são parte da arquitectura mas procura descobrir um posicionamento crítico sobre eles, sempre com vista ao problema da Ordem e da Atmosfera.

1. Alexandre Alves Costa, *Dissertação*, p.116.

Inicialmente motivada pela circunstância do projecto, cujas condicionantes se definem na sua essência apenas pelo lugar e programa, deu-se a preocupação de tentar procurar a sua definição, em que medida o lugar e a função poderiam determinar o projecto e em que medida a forma poderia colmatar essa indeterminação. Isto é, tentar perceber em que medida se poderá colocar a objectividade e a subjectividade no Projecto, na Arquitectura. Das interpretações de Lugar, Função e Forma (ou da subjectividade do papel que lhes é atribuído) se procuram usar conceitos que aproximam e tentam dar nome ao posicionamento que se toma perante eles no processo de projecto: por isso, Rememoração, Oportunidade e Acontecimento.

Os capítulos procuram assim justificar (à medida que constroem) o próprio entendimento e tentar encontrar no confronto com as várias referências – muitas vezes opostas e contraditórias, ainda que algumas apenas aparentemente – a sua contribuição para expandir essa percepção. Com a sensação de que já tudo foi dito, a actualidade, dentro e fora da disciplina, parece também indicar a necessidade de o relembrar, de evitar esquecer e repetir para poder continuar.

Parece por isso não faltar razão a Pascal quando observava que, para falar dos livros de cada um, talvez fosse mais indicado dizer ‘o nosso livro’, ‘o nosso comentário’, ‘a nossa história’, já que geralmente havia mais dos demais que próprio e o mesmo se poderia afirmar das reflexões que aqui se reúnem: é de tantos que se torna necessário dizer ‘nosso’.

REMEMORAÇÃO

*“O Chile é talvez a nação constituída pior localizada e estruturada do planeta, semelhante à planta que brota na frincha entre duas pedras. Fica prisioneiro da natureza porque não é mais que a frincha entre o oceano e a cordilheira.”*²

2. Ezequiel Martínez Estrada, 'Radiografía de la Pampa' in *El Lugar de la Arquitectura*, p.93.

As águas que nascem nos Andes vêm do rio Cachapoal, o grande responsável pela bacia hidrográfica de Rancagua³. No denominado Vale Central chileno, entre a cordilheira marítima e a cordilheira dos Andes, o Vale de Almahue caracteriza-se como um pequeno vale transversal a este vale maior, pertencente à 'comuna' de Pichidegua na VI região chilena, a região de O'Higgins.

3. Limitada a Norte pelo estreito do Paine que a separa da bacia de Santiago do Chile, esta bacia estende-se por 60km para Sul com uma largura de 25km.

A sua inserção entre os rios Cachapoal e Tinguiririca, onde principalmente o primeiro tem uma grande influência no microclima local, reflecte-se na especificidade climática da zona. Sendo já um clima mediterrânico, os seus níveis de humidade e calor originam um microclima de temperaturas moderadas muito favorável à agricultura, ainda que pouco chuvoso e de amplas oscilações térmicas no Verão.

As mudanças de clima são notáveis ao longo do dia, muito devido aos extremos climáticos pontuais entre os picos de montanha e os vales. Por se tratar de uma unidade de paisagem de grande dimensão e pela quase inexistência de interrupções, abrange uma grande amplitude e é característica a grande quantidade de 'camadas' de distanciamento. Quando o nível de humidade facilita o aparecimento de neblina, esta esfuma as perspectivas mais afastadas, ou quando cai a chuva, as vistas reduzem-se a uma reduzida centena de metros, transformando esta paisagem abrangente numa aparente introversão dos seus limites.

Encontrando-se praticamente deserto nas primeiras décadas da



Fig. 2. Vista a partir do Cerro Mancuman.

dominação espanhola, no território de Almahue não são conhecidas antigas povoações ou marcas indígenas na zona, ainda que devido às condições naturais e à forte instabilidade territorial do país não seja para já conclusiva a determinação da sua existência. Com a maioria dos assentamentos humanos muito dispersa pelo território rural, principalmente nos vales na proximidade com as vias de comunicação, mantêm-se as terras altas quase virgens e os pés de montanha com ocupações agrícolas e pontuais anexos ou habitações.

É por isso que entender o meio implica entender as suas águas e as suas vias. De uma economia assente na produção agrícola, a apropriação do território dá-se, principalmente, pelo acesso a este bem e à comunicação com o restante território, sendo o local de implantação um bom exemplo disso: situado neste vale nos pés do Cerro Mancuman⁴ que o delimita a sul, o local caracteriza-se como espécie de baía de vinhas com acessos e anexos pontuais, rodeada de terras mais altas cobertas de vegetação e limitada a norte pela estrada H-82 que atravessa todo o vale.

Através da agricultura, como forma de sabedoria continuada, foi sendo feito o processo de humanização da natureza que a tornou produtiva, domesticada e, ainda que sempre imprevisível, controlada. Nesse contexto rural, vinculado a essa prática e à exploração florestal, este pequeno vale é reconhecido por ter umas das plantações mais antigas da casta Carménère⁵.

A sua economia, que depende em grande parte da produtividade ligada aos recursos naturais, principalmente através da exportação de vinhos e frutas, assenta numa estrutura de propriedades onde ainda é notória a influência dos tempos de colonização, com uma divisão do território entre famílias que se foi complexificando, consequência também de algumas reformas agrárias implantadas no país. Herança do que historicamente era reconhecido como fazenda de Almahue, actualmente é já visível uma maior partição das explorações, ainda que alimentada de uma grande divisão entre os trabalhadores que residem na aldeia e os proprietários, muitos deles estabelecendo-se a tempos entre a aldeia e a capital.

4. Cerro traduz-se em português por colina ou montanha.

5. Casta de uva originalmente da região do Medoc em França, é actualmente uma casta emblemática do Chile. Afectada na Europa pela praga da filoxera, foi sendo substituída pelo Merlot e só muito recentemente redescoberta nesta zona. Sendo actualmente uma casta exclusiva do país devido à fragilidade da cepa (sobrevive sobretudo graças às barreiras naturais chilenas que protegem essa região de pragas) e característica da zona, o Vale de Almahue tem procurado obter o estatuto de Denominação de Origem.

"Penetrar num templo grego é seguramente a fonte da intuição mais precisa e completa daquilo que foi a Antiguidade, ainda mais do que a poesia e a filosofia grega, isto é, mover o nosso corpo, obedecendo à disciplina da forma arquitectónica, proporciona a condição para a efectivação plena dos movimentos da memória (Giorgio Colli assistiu-nos aqui). E isto porque a medida do corpo começa a ser medida e transformada simbolicamente, e por isso, como diz Benjamin, não somos nós que entramos no templo, é ele que entra em nós. Mal entramos no templo e ele começa a agir sobre nós, alimenta a nossa respiração e cava a profundidade do nosso corpo. A autenticidade das formas arquitectónicas mostra-se no segregarem a sua própria atmosfera. Somos, por assim dizer, varados por essa meteorologia: trata-se de descobrir o tempo que lá faz."

Maria Filomena Molder, 'Sobre a Beleza' in J.A. 241, p.94-97.



Fig. 3. Casa em Nercón, Chile.



Fig. 4. Copper House 2, Smiljan Radic, 2004.

Evocando Mies van der Rohe quando por cultura entende a *'relação harmoniosa entre o homem e o seu entorno'* e a arquitectura como a *'manifestação dessa relação'*, põe-se a necessidade de entender essa estrutura que é o lugar, entender a sua construção para a poder continuar. Se por um lado a arquitectura se aproxima da agricultura no sentido em que cria cultura, ao modificar a superfície da terra de modo a cuidá-la ou a deixá-la ser, por outro exige o reconhecimento dessa cultura para a poder manifestar.

A Rememoração, de que nos fala Filomena Molder (p.22), tenta assim traduzir a ideia de apreensão de cultura a partir da experiência que a extensão da percepção a partir da memória permite. Isto é, o reconhecimento intuitivo das condições particulares do lugar no encontro entre a acção subjectiva do arquitecto (memória), a acumulação colectiva (história) e a análise que é sua mediadora.

É a partir desta inter-relação que se tenta interpretar o entorno construído que nos envolve, não em termos perceptivos mas no que é estruturalmente. Se este confronto parte do sujeito na distância do projecto, a investigação toma a função de o informar, de o tornar mais consciente e de provocar a reflexão sobre o papel do lugar no espaço de projecto.

•

A obra de arquitectura pertence inevitavelmente ao sítio e por isso experimenta as influências que vêm das suas particularidades, da morfologia do terreno – a direcção e inclinação das pendentes, a orientação e a exposição solar. Sendo essas particularidades essenciais à concepção do projecto, não se esgota aí no entanto a sua pertença ao lugar mas também na descoberta e revelação do que aí existe para a produção do encontro, por uma expectativa de reunir todas as coisas na continuidade de um processo cultural próprio.

Assim que para entender o lugar se parta também à procura da sua identidade. Se a cultura chilena parece ter dependido (como todas as outras) do cruzamento com outras culturas, a sua condição geográfica e a carência de uma forte civilização pré-colombiana parecem ser a base de duas características típicas presentes na sua história: por



Fig. 5. Travessia a Ouro Preto com a Católica de Valparaíso, 2015.

um lado, o elevado nível de homogeneidade linguística e cultural e, por outro, a procura incessante de uma identidade cultural, política e económica.

Grande parte do interesse na arquitectura vernacular vem do facto de estar vincadamente condicionada ao saber construtivo e à disponibilidade de materiais, mas a sua grande importância prende-se essencialmente à maneira como as suas formas se ajustam às reais condições da vida, como reflectem as condições culturais de uma região. Se anteriormente se remetia como inspiração para a renovação do moderno, hoje reflecte a lição do que é específico de um lugar, das suas condições geográficas e culturais: traduz um saber que vem da necessidade e da razão; no limite, *"o local é apenas a maneira como o global se exprime na geografia dos lugares, o modo como se situa."*⁶

6. Álvaro Domingues, *Vida no Campo*, p.249.

Causas de uma fortíssima instabilidade territorial, as condições naturais peculiares e o seu terrível destino sísmico geram cronologias muito próprias na renovação urbana e arquitectónica chilena. Tal resulta numa tradição construtiva quase exclusivamente espanhola-europeia cada vez mais crítica, não só construtivamente pela sua recorrente destruição ou alteração de património, mas na resultante incapacidade de sobreposição de cultura, de história e memória. Talvez daí a tendencial ausência e afastamento dessa tradição e a constante procura nas práticas chilenas de referências em distintas áreas do saber, desde as outras artes às estruturas efémeras, globais ou muitas vezes reaproximando-se às práticas indígenas ou populares recentes.

As experiências da Católica de Valparaíso são disso exemplo e extremadamente auto-reflexivas nessa procura pelas *'fontes originais'* para o arquitecto. As travessias que fazem, reflectindo sobre porque viajam, onde viajam e em que medida isso é projecto, tratam-se de uma viagem de ida e volta, onde a volta tem tanta importância como a ida. Uma viagem como expedição, onde se realizam obras e se reconhecem lugares extremos da América que promovem a transmissão de experiência no contacto com os locais e com as pessoas. Não se revendo nos cânones arquitectónicos europeus, procuram fenómenos arquitectónicos em todos os lados, tanto na observação da realidade como na literatura e poesia. Por um lado tudo é arquitectura, em qualquer lado e momento, susceptível de

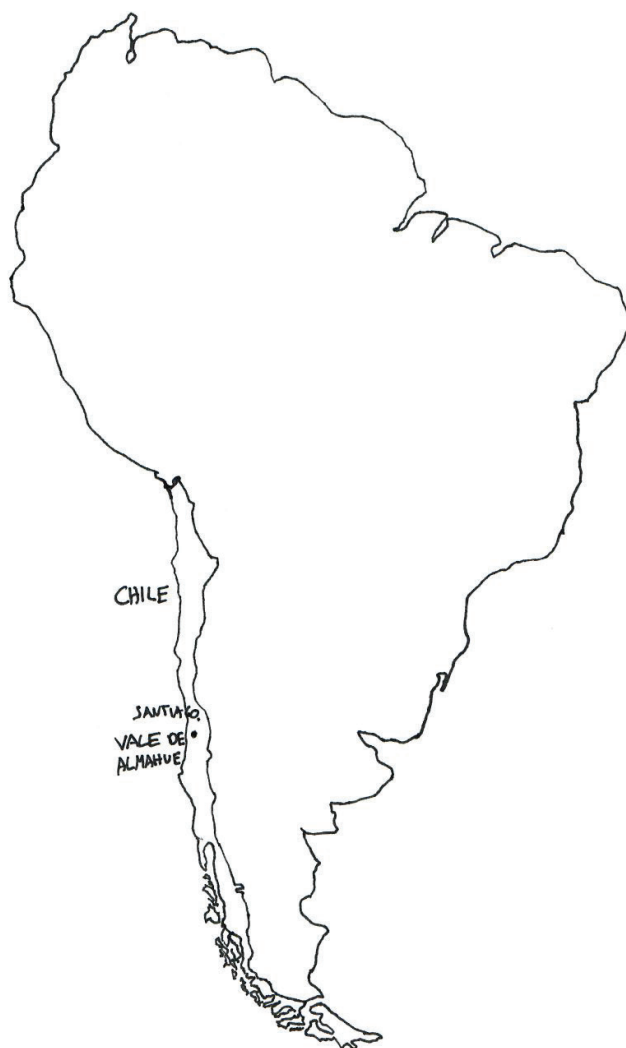


Fig. 6. Mapa de localização na América do Sul.

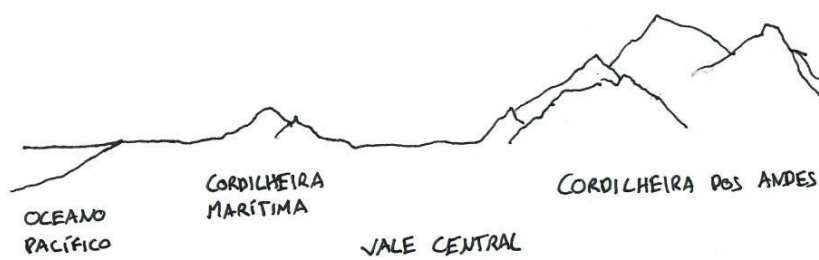


Fig. 7. Corte transversal esquemático pela zona central chilena (200km).

ser observado; por outro, a viagem enfrenta culturas arquitectónicas mais sólidas, como nos casos de Ouro Preto, Cuzco ou Buenos Aires, que tentam aproximar-se do '*original*' da cultura arquitectónica sul-americana.

Evocando Filomena Molder, no reconhecimento a partir do contacto com o lugar que se visita as coisas tornam-se presentes, dá-se uma potente experiência formativa. É essencialmente essa experiência que é procurada ao longo da formação, tanto nos espaços de projecto e na observação da cidade de Valparaíso como nas travessias anuais: um contacto com o lugar que aponta mais à construção do sujeito e à aproximação com aqueles a quem a obra se destina do que à fixação e permanência da obra no tempo; isto é, as obras e a sua construção, apesar de profundamente enriquecedoras, assumem-se de forma mais simbólica e poética do que de forma a parecer que sempre aí estiveram.

•

A zona central chilena, adoptada pelos espanhóis e crioulos⁷ para estabelecer um regime económico de base agrícola devido ao seu clima e bacias hidrográficas, tem grandes semelhanças ambientais com as regiões espanholas da Andaluzia e Extremadura. Além da estrutura económica senhorial, resulta também daí a consequente influência arquitectónica na chamada casa patronal chilena.

7. Nome dado aos espanhóis nascidos na América.

Sendo uma tipologia de propriedade de origem espanhola construída a partir de vários núcleos em torno de pátios e galerias periféricas, trata-se de uma estrutura bastante adaptável ao meio onde se insere e às dimensões que a sua importância e actividade impõem, tendo-se estabelecido em locais onde o clima e a topografia favorecem o desenvolvimento da agricultura e a fixação dos seus ocupantes. A sua fácil apropriação e adaptabilidade ao clima e à disponibilidade material fez com que, além dos (e graças aos) exemplares que se construíram em Almahue, influenciasse a construção vernacular da zona.

Essa tradição construtiva local responde na sua essência às necessidades bioclimáticas da zona, com paredes de grande massa

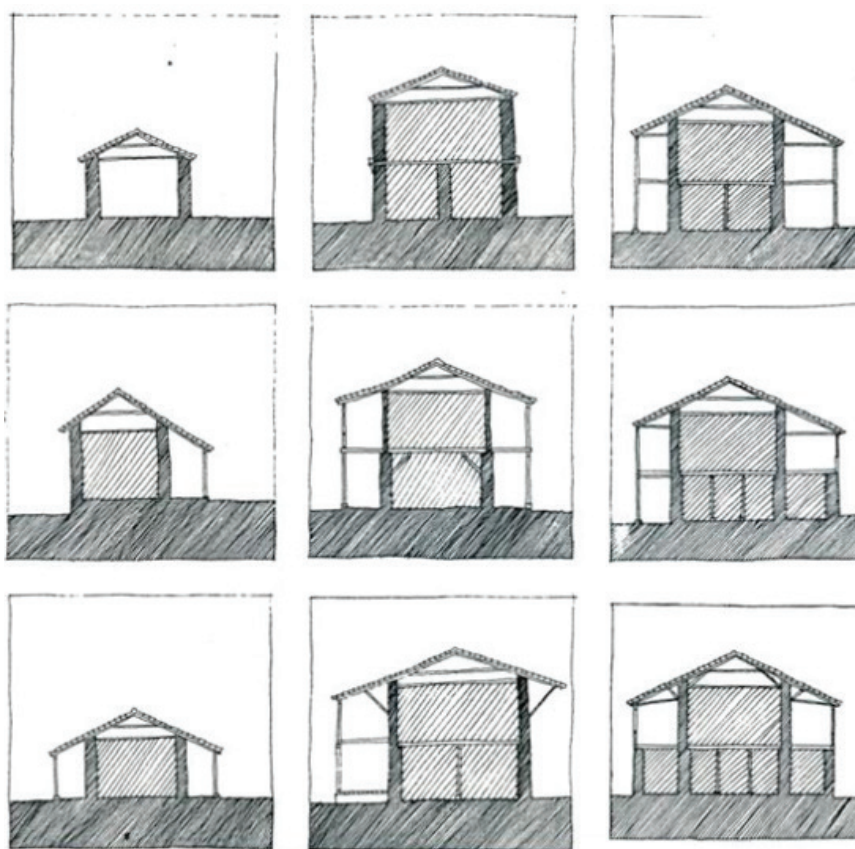


Fig. 8. Tipologias da casa vernacular chilena.



Fig. 9. Exemplo de uma Casa Senhorial da zona, Almahue, 2016.



Fig. 10. Roda de água ou 'Azuda' de Lermahue, Chile.

térmica (principalmente em adobe, com técnicas adaptadas da cultura colonial à realidade sísmica chilena) para equilibrar as altas oscilações térmicas, sobre um embasamento de pedra local e com coberturas em estrutura de madeira que se estendem além dos limites das paredes, para protecção da forte radiação solar de Verão e das chuvas de Inverno.

A sedentarização com base na agricultura fez da região uma zona rural, num país onde, à semelhança dos restantes países sul-americanos, ainda são acentuadas as diferenças entre a sua metrópole (e pontuais cidades menores) e o restante território, maioritariamente desocupado. Um conceito de ruralidade que, apesar de contextualizado numa paisagem natural mas não no sentido de natureza virgem, vai sendo remetida para segundo plano à medida que o urbano se expande e cria uma nova realidade híbrida, fazendo desaparecer a dicotomia convencional entre campo e cidade.

*"O campo não existe, é uma ilusão."*⁸

8. Georges Perec, 'Especie de Espacios' in *El Lugar de la Arquitectura*, p.37.

O campo é o contexto que se opõe à cidade como centro de poder, onde há por norma mais 'sítio' pelo ar, o conforto, a naturalidade ou a calma. No entanto está hoje condenado a ser o espaço de recreio das pessoas da cidade, remetido para uma mitologia que já nada tem que ver com o mundo rural convencional. É como uma manifestação dos conflitos existenciais com o tempo: a nostalgia, o produto de uma idealização do passado frente à banalidade do presente; a 'resistência' à modernização com a valorização e preservação de práticas de um mundo rural ameaçado. Não são só exemplos dessa mudança os assentamentos, comunicações e modos de vida que contribuem para um processo de evolução social que o torna cada vez mais híbrido, como a própria entrada da indústria na agricultura que, não sendo novidade, se tem tornado cada vez mais essencial.

A industrialização neste tipo de meios acaba por ser um dos processos que melhor explica essa metamorfose do campo e a falência dessa dicotomia convencional, até surgindo muitas vezes em continuidade com os saberes e a produção artesanal tradicional. Exemplo particular disso é este caso de projecto onde, num contexto de produção de uvas e vinhos mais biológicos e artesanais possíveis,

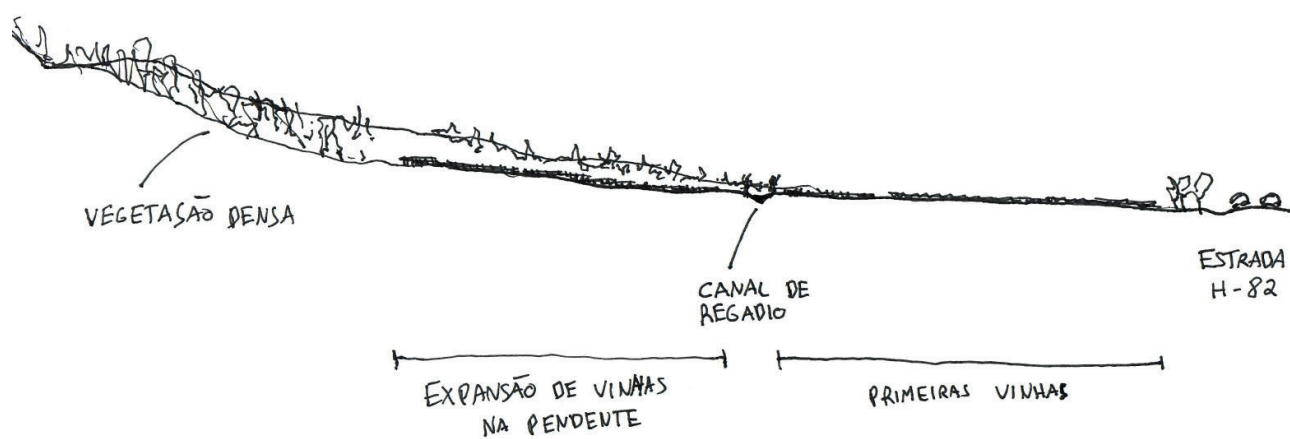


Fig. 12. Corte esquemático pelo terreno de intervenção.

a sua industrialização se tem tornado cada vez mais acentuada e indispensável, exigindo dos autores essa compreensão.

A própria paisagem é reflexo desse longo processo de transformação que a industrialização continuou (e acentuou): *“a ideia de transformação da natureza que nos comove e mobiliza vem de uma natureza tomada como um fenómeno e não como um dado estável, cujo desafio é justamente realizá-lo enquanto habitat humano.”*⁹ É a paisagem alterada pelo homem e que nasce da necessidade (não do capricho) que dá apoio à produção agrícola e florestal, a partir das transformações que servem as grandes decisões, a presença da água, a orientação, a temperatura, o sol e a sombra, a topografia.

9. Paulo Mendes da Rocha, *América, natureza e cidade*, p.95-96.

“A passagem da Natureza (primordial) à produção de Paisagem é um processo de humanização que incorpora um movimento da intemporalidade à temporalidade, do sagrado ao humano, do natural ao cultural.

*As paisagens são cultura, mais do que Natureza (Schama, 1995).”*¹⁰

10. Rosário Salema, ‘Quanto (de) tempo tem uma paisagem?’ in J.A. 229, p.18.

Resultado do confronto entre a natureza e o homem, a paisagem torna-se cultura em constante evolução, onde o local de intervenção não é excepção: a construção ao longo do tempo que vem desde a exploração da agricultura, a implantação de vinhas, até ao desenvolvimento de tecnologias que permitissem o seu desenvolvimento; as águas, como sistemas comunitários de organização, são exemplo de uma conquista humana para o domínio da natureza (representado na fig. 10, o simbólico sistema de regadio da roda de água, ou ‘azuda’, usado nesta zona permite conduzir esse bem artificialmente), levando-a a lugares de difícil acesso e permitindo a vinha em cotas cada vez mais altas. São assim símbolo dessa notória evolução, desse permanente estado de mutação.

Entendendo a arquitectura como parte dessa continuidade que permite enlaçar a necessidade com a liberdade, o seu objectivo ideal estará entre o de funcionar como dispositivo que convida aos efeitos benéficos que a natureza pode oferecer aos habitantes, ao mesmo tempo que os protege dos inconvenientes inerentes tanto à natureza



Fig. 11. Desenho de observação do lugar.

como à construção.

Assim que a ideia de intervenção no lugar e da sua transformação se deva assumir natural e despretensiosamente, afastada de sentimentos nostálgicos em relação às formas regionais ou à ideia de paisagem intacta, mas que delas se tentem apreender as suas condições culturais. Com a capacidade de alterar essa paisagem, seja com intenção de manter a sua forma e razão de ser, seja com a intenção de lhe dar novas formas e novas razões, participa nessa construção que impede a separação entre a observação do que existe e a configuração do que se projecta: uma visão global do fenómeno da arquitectura mas simultaneamente particular e circunstancial do seu objectivo e relações imediatas.

"A criação arquitectónica nasce de uma emoção, a emoção provocada por um momento e por um lugar.

*O projecto, e a construção, exigem dos autores que se libertem dessa emoção, num progressivo distanciamento – transmitindo-a inteira e oculta. A partir daí a emoção pertence ao(s) outro(s)."*¹¹

11. Álvaro Siza, 'Prefácio' in *01 Textos*, p.109.

Se a arquitectura se instala entre natureza e cultura, procura-se então a construção de um entendimento sobre o papel do lugar e da emoção como forma de apreensão que despertará o acto de criação em arquitectura: essa relação entre a percepção do que há e o que se projecta. Definida a percepção na inter-relação entre tempo-sujeito-espaço-objecto e nunca objectivamente, esta parte sempre daquele que experiencia o lugar, despertando essa '*memória frágil*' de quem esquece o contorno e só a melodia permanece. Quando participa e experiencia, a consciência do sujeito estende a sua percepção através da memória; não podendo esquecer a atmosfera, enfrenta essa rememoração de um lugar e de um momento que recolhe para tentar expressar.

De uma leitura de Didi-Huberman, por emoção entende-se qualquer coisa como um gesto ao mesmo tempo interior e exterior. Se, a partir de Sartre, a '*emoção é uma certa maneira de apreender o mundo*', uma espécie de conhecimento sensível e de transformação

activa do nosso mundo, para Freud, ela agita-se dentro de cada um ao mesmo tempo que nos ultrapassa, atinge-nos sem que saibamos bem reconhecê-la ou compreender a sua razão. Será algo como um movimento afectivo que nos *'possui'* mas que nós não *'possuímos'* inteiramente, acima de tudo uma transformação que não se pode definir como um estado de pura e simples passividade: será *"através das emoções que podemos, eventualmente, transformar o nosso mundo, na condição, é certo, de que elas se transformem elas próprias em pensamentos e em acções"*¹².

12. Georges Didi-Huberman, *Que emoção! Que emoção?*, p.39.

Se a emoção se trata de uma forma de entendimento intuitivo da realidade, será na rememoração desse lugar e nesse momento que o poderemos apreender, ainda que não o compreendendo totalmente. Cabe-nos assim incluir essa emoção no espaço de projecto para lhe dar resposta, para a transformar *'em pensamento e em acções'*, deixando-a eventualmente aos outros.

À semelhança da poesia, não interessa exactamente a emoção que desencadeia o acto criativo mas a capacidade do autor se libertar dela quando a transmite aos outros. Tratando-se de uma escrita, a poesia é também a síntese máxima onde o poeta exprime de forma culta e concisa um pensamento: não pode prescindir da precisão da palavra, para não comprometer a exactidão com que quer comunicar; quanto mais preciso o termo utilizado mais se transmitirá a densidade do seu pensamento. Transmitindo-o concisamente, cria uma contínua tensão entre as regras compositivas e a liberdade do pensamento, de ilimitada profundidade e admitindo as infinitas possibilidades de interpretação.

*"O poema é um objecto carregado de poderes magníficos, terríficos: posto no sítio certo, no instante certo, segundo a regra certa, promove uma desordem e uma ordem que situam o mundo num ponto extremo: o mundo acaba e começa."*¹³

13. Herberto Helder, em entrevista ao Jornal Público (4 de Dezembro de 1990).

Assim que o reconhecimento de um lugar se trate de uma construção, de um impulso (não uma intenção ou inspiração) que

desencadeia a criação e exige não só a liberdade e distanciamento do pensamento como também a precisão da 'palavra' (o projecto e a construção) para o poder transmitir: só a distância permite reconhecer e relacionar a complexidade da circunstância e assim recolher e expressar essa condição do lugar e das emoções, que por si só seriam insuficientes à criação.

Poderá dizer-se então que tudo começa no lugar, cuja rememoração traduz já por si uma ideia de arquitectura: o arquitecto não usa o lugar como um dado objectivo mas como uma construção mental que parte do seu património cultural e desperta o acto criativo; ao reconhecê-lo, torna-se já parte do projecto e tão importante como as outras coisas que intervêm nele.

O *"lugar é a pegada, a marca, o registo, a forma como uma sociedade se situa, se apropria e transforma um território e tira partido do que lá possa existir."*¹⁴ Para o reconhecer e modificar implicam-se duas atitudes importantes: (1) a mimesis, não a partir da sua imagem mas na imitação orgânica e exposição da sua complexidade, e (2) o reconhecimento das relações físicas, a definição formal e interiorização dessa mesma complexidade. Isto é, como resultado da acção subjectiva do criador, não só se produzem as experiências espaço-temporais e se revela o que aí existe, como se constrói o lugar, se fixa a memória, a permanência e se produz o encontro, afirmando intencionalmente uma posição em relação à realidade. Evocando van Eyck¹⁵, o quer que signifique espaço e tempo, lugar e ocasião significam mais.

14. Álvaro Domingues, *Vida no Campo*, p.246.

15. Aldo van Eyck, 'There is a garden in her face' in *Collected Articles and Other Writings 1947-1998*, p.293-294.

*"O lugar contemporâneo há-de ser um cruzamento de caminhos que o arquitecto tem o talento de apreender. Não é um solo, a fidelidade a umas imagens, a força da topografia ou a memória arqueológica. É melhor uma fundação conjectural, um ritual do tempo e no tempo, capaz de fixar um ponto de intensidade própria no caos universal da nossa civilização megapolitana."*¹⁶

16. Ignasi de Solà-Morales, 'Lugar: permanencia o producción' in *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*, p.124-125.

É no reconhecimento das forças que vão além da forma ou 'espírito' do lugar que se define o carácter transformador da arquitectura, que a distingue da poesia ou das outras artes: importa perceber

o cruzamento de relações e complexidades, a ‘atenção a todas as coisas’ para as poder reunir e continuar, para, a partir do impulso que essa emoção apreende, transformar esse facto artístico em proposta para a vida, para a sua ocupação, a sua memória e a sua história.

Não se limitando esse reconhecimento à experiência individual mas também colectiva, será a história que nos permitirá conhecer a existência das manifestações do homem tanto por dentro da prática disciplinar como no lugar, *“função necessária e indispensável que justifica todo o interesse do conhecimento do passado pelo contributo que pode trazer para o presente.”*¹⁷

17. Fernando Távora, *Teoria geral da organização do espaço: arquitectura e urbanismo: a lição das constantes*, p.7.

No que ao papel da arquitectura diz respeito, *“três aspectos, três constantes, (...) parecem de importância capital: a sua modernidade permanente, o esforço de colaboração que ele sempre traduziu, a sua importância como elemento condicionante da vida do homem.”*¹⁸ Um sentido de modernidade nas relações que mantém com as condições dentro das quais se realiza e um sentido de colaboração tanto na interdisciplinaridade exigida como na atenção àqueles a quem as obras se destinam – os que vivendo-as, colaboram não só na criação como na própria existência dessas manifestações.

18. Idem, p.9.

Nesta dialéctica que cruza a experiência intuitiva com a associação de conhecimento, entre o papel artístico da prática e a sua função, cabe ao autor estabelecer o espaço de distanciamento no projecto que o permite colocar-se nesse ‘entre’. Distância que tenta dissolver entendimentos tradicionais para construir o próprio entendimento: a posição que, reclamando a autonomia disciplinar da arquitectura, permite a relação com todos os outros intervenientes, seja através do processo de desenho como de investigação, e integra a imaginação com a racionalidade, a crítica que sustenta a ideia e a ajuda a desenvolver.

Assim se entende que essa abstracção e distância permita dar respostas aos problemas ao apontar às suas condições e afastando-se criticamente das suas imagens. Tentando entender e recolher para o espaço do projecto a rememoração das formas e cruzamento de forças do lugar (intuitiva a partir da emoção e do desenho, aprofundada e consciente no enfrentar da investigação), é feita a proposta para a Atmosfera que reúne as suas complexidades interiores e exteriores:

servindo a continuidade de transformação e organização do lugar propõem-se espaços de reunião, onde '*o mundo acaba e começa*' seja a partir do novo uso vinícola a que se destina como do desfruto dos espaços e da paisagem, que antes não seria possível.

OPORTUNIDADE

"(...) o homem sempre foi além da necessidade estrita que a forma poderia suprir, ou seja, além de seu conteúdo útil. Passou a projectar a visão que tinha de si mesmo nas formas. Talvez esteja aí a raiz da arquitectura. Talvez essa seja a razão da arquitectura, agora com luzes, informações, com notícias do vir a ser. Uma visão poética sobre a forma, que ultrapassa, na sua dimensão humana, a estrita necessidade.

*Arquitectura não deseja ser funcional, mas oportuna."*¹⁹

19. Paulo Mendes da Rocha, *Paulo Mendes da Rocha*, p.73.

Oportunidade surge assim no seu duplo sentido: (1) o de 'ocasião para', o aproveitar uma circunstância favorável à realização do projecto, e (2) o de conveniência, de ser oportuna a partir dessa circunstância, isto é, de ir além dessa ocasião, da sua função. A arquitectura será então oportuna quando ultrapassa a função que proporciona o seu desenvolvimento, no sentido em que assume uma funcionalidade dinâmica, que resolve os problemas, não estritamente contidos no seu programa, mas os que o próprio arquitecto transforma em problema.

O projecto de uma adega no Vale de Almahue, no Chile, surge então como a oportunidade de transformar o modo de viver este lugar. Oportunidade de projecto para este terreno de vinhas que surge a pedido do produtor da marca Clos de Luz, Gabriel Edwards – enólogo que iniciou a sua produção de vinho a partir das uvas aqui existentes e pertencentes à sua família desde meados do século XX. Após um começo de dimensão reduzida, servida de instalações alugadas nos arredores, o aumento da produção, aliado ao controlo de qualidade e dos custos da sua concepção, determina a agora necessária construção de um espaço junto às vinhas. Um projecto que vem dar continuidade à evolução deste lugar, que vem acompanhar

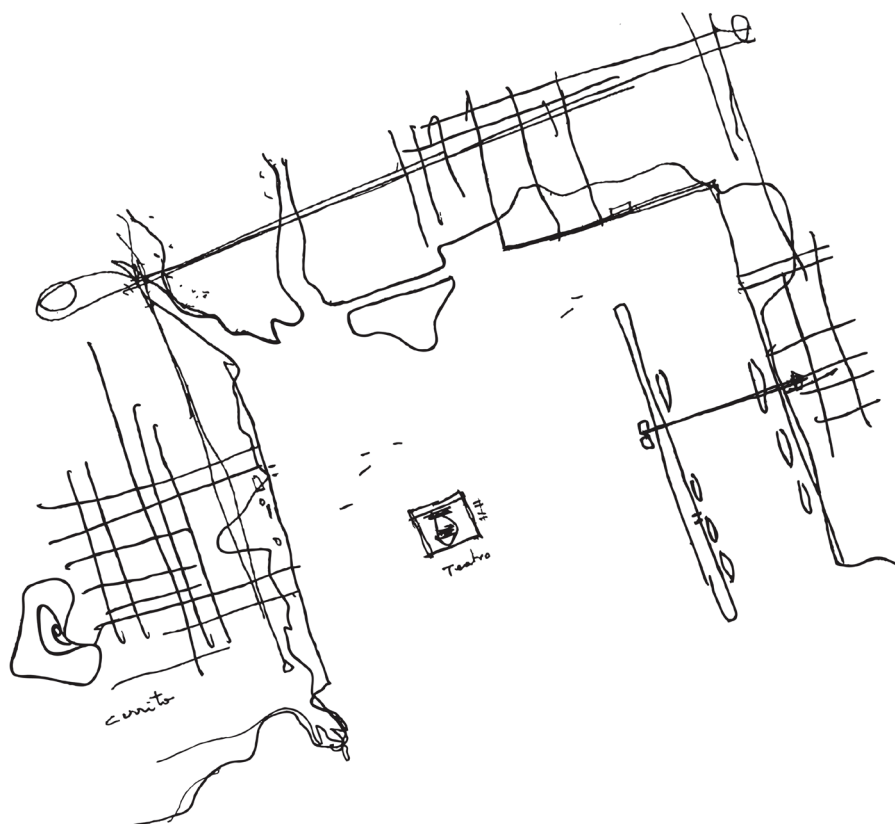


Fig. 13. Projecto de requalificação da Baía de Montevideu, Paulo Mendes da Rocha, 1998.

No contexto de um seminário internacional de trabalho na Escola de Arquitectura de Montevideu, Paulo Mendes da Rocha desenvolve, associado a uma equipa de alunos e professores, um projecto para a baía dessa cidade, cujas vias de comunicação se situavam à sua volta. Assim, rectificando as margens, desenhando aterros e criando novas esplanadas em frente às águas onde acabam por surgir habitações com cais, não só são tidos em conta os novos espaços de recreação nas suas frentes, como se dá a navegação ligeira de passageiros na baía, entre bairros e centro.

Onde antes a água não era propriamente bela pela falta de profundidade e de possibilidade de uso, a intervenção não altera nem intervém significativamente nas suas características mas tenta alterar o seu carácter transformando-a numa praça de água, animando a vida urbana: é a arquitectura que vai além do simples redesenho das frentes marítimas e de portos e, ao lhe dar resposta, *"inaugura um novo modo de viver, digamos, um tanto festivo, porque você revela o que estava lá e desfruta o que antes não se fazia"*. Mais do que construir isoladamente o projecto, de dar resposta ao programa, a partir dele o arquitecto repensa o território, a vida no território.

Paulo Mendes da Rocha, *América, natureza e cidade*, p.75.

as suas transformações.

•

O culto do vinho é uma prática ancestral que acompanha as várias civilizações até hoje e carrega um forte simbolismo cultural, universal na medida em que evidencia o proveito humano da natureza ao longo da história, também ocidental na sua importância para a cultura cristã. Posterior à sua disseminação europeia, com as iniciativas de colonização deu-se uma maior expansão da viticultura principalmente a algumas regiões americanas (da qual o Chile é importante exemplo) que, a partir do século XX, assumem o seu reconhecimento internacional.

Como programa produtivo, desde as suas origens que a sua edificação exprime a sua condição simples e funcional. Ainda que a sua evolução tenha conduzido ao aumento da sua escala de produção e de desenvolvimento tecnológico, manteve-se na sua essência igual: divide-se entre um espaço de concepção do vinho (desde a entrada da uva à prensagem e fermentação) e um de armazenamento e estágio em barricas, ambos sensíveis à exposição solar e à variação de temperaturas.

O progresso na sua produção dá-se essencialmente nos métodos construtivos e tecnológicos que melhor vão servindo essa estabilidade necessária ao vinho, desde a construção de caves, a separação de pisos favorável ao processo gravitacional (que evita um mais complexo e prejudicial processo), até aos dispositivos materiais para o controle de qualidade e automatização de processos.

O aumento do rigor produtivo e a complexificação dos processos não contraria esse rigor de distribuição como até o reforça: perante a complexidade e rigidez da sua função, a simplicidade favorece a racionalização e optimização da sua organização, evidenciando a importância do programa na concepção do projecto.

Atenção deve também ser dada à evolução do uso das adegas que, tendo-se estendido a sua comercialização, até enquanto turismo, se parecem cada vez mais com o espaço de criação de uma obra de arte cujo processo se dá a conhecer e alarga o sentido da sua função na

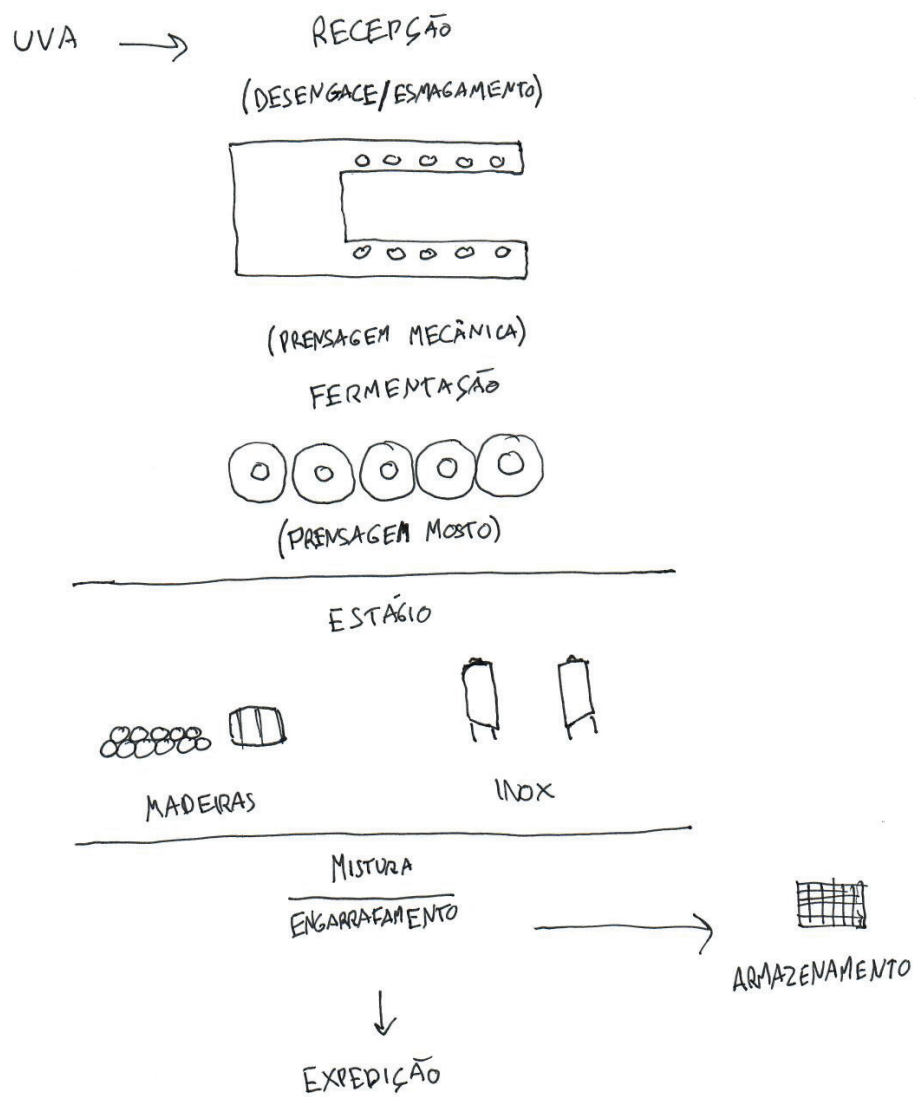


Fig. 14. Esquema programático.

evolução do lugar em que participa. É portanto essencial a clareza de processos, que vai muito além do seu interior e se inicia na colheita da uva, ao mesmo tempo que alguma liberdade na sua utilização.

Se se entende o programa como motivo estrutural para a construção, importa tentar entender em que medida é que pode delimitar a forma arquitectónica, em que medida é oportuno na transformação do lugar, como ocupa e define o projecto: *“uma construção tem de satisfazer critérios programáticos e construtivos, que circunscrevem, se não determinam, o campo em que opera a imaginação do arquitecto.”*²⁰

20. Alan Colquhoun, *Modernity and the classical tradition: architectural essays 1980-1987*, p. 67.

Assim se considera a arquitectura racional, não pela presença ou ausência de critérios racionais mas pela importância que lhes é dada no processo. O programa trata-se por isso de um desses critérios com os quais se enfrenta a realidade e se associa a questão da função, isto é, a organização da vida consoante o uso à qual a obra é destinada. Daí que o carácter transformador da arquitectura implique não só uma preocupação com o funcionamento programático mas com a sua oportunidade, a utilização do espaço mais abrangente e a atenção à sua circunstância.

•

Existe a propensão para se conceberem dialécticas que categorizam a produção arquitectónica, tais como funcionalismo-formalismo, romântico-clássico ou orgânico-racionalista, mas essas classificações tendem usualmente para a simplificação do pensamento e do discurso. Se tal classificação se possa compreender por razões de método, deve estar aberta, por outro lado, a uma certa autonomia. Autonomia que, a partir da compreensão de tais entendimentos, permite ultrapassar os seus limites de pesquisa na distância do projecto, levando à construção do próprio entendimento.

O conceito de funcionalismo surge no novo paradigma do movimento moderno, no qual a antiga relação entre arquitectura

como abrigo e arquitectura como significado transcendental é posta em crise, e atribuí o valor transcendental à função em si mesma. Transforma então a técnica na expressão dos conteúdos de uma vida objectiva, num reflexo de uma pretendida sociedade racional e harmoniosa.

Funcionalismo assenta numa ideia de relação causal entre as funções e as formas arquitectónicas como parte de uma tradição desde Vitruvius. A visão funcional dos elementos, do papel que desempenham na manutenção de um sistema, conduz a uma ideia de arquitectura na qual se procura que não haja interferência de noções preconcebidas, talvez por isso a consequente esquematização da complexidade de alguns dos factores básicos da prática, como seriam os casos da história ou do desenho.

Ainda que tenha havido uma divisão entre os que atribuíam o conceito de funcionalismo à ideia '*organicista*', de concepção de edifícios individuais e irrepetíveis configurados pelas suas funções únicas, e os '*racionalistas*', cujas formas pretendiam satisfazer necessidades generalizadas e assumir como função a sua responsabilidade social, e que se lhe tentem atribuir concepções mais orgânicas ou geométricas às formas funcionais, não parece possível tratarem-se de conceitos tão separáveis na prática no sentido em que dizem ambos respeito a uma ideia de forma enquanto consequência da função.

Sintoma da circunstância arquitectónica europeia, da qual os encontros dos CIAM são talvez o exemplo mais marcado, a escola da Bauhaus foi o seu reflexo e síntese que, na complexidade marcada pelas várias tendências e experiências da escola no sentido de procura da vanguarda moderna, aplicou em grande parte essa teoria funcionalista. A evolução da sua ideia de ensino procurava acabar com as distinções de classe (que formavam a barreira entre o artesão e o artista, entre técnica e arte) e garantir a acessibilidade às massas: a arquitectura como a unificação do design, das artes e do artesanato, que procurava combinar os benefícios da evolução tecnológica com o regresso aos valores comunitários pré-industriais.

Já num acentuado desvio do ensino de Gropius, sob a direcção de Hannes Meyer em 1928, tal culmina numa linha dura de '*arquitectura*

funcional' como eixo à volta do qual gira a actividade da escola. Para Meyer, representava muito mais que as questões técnicas (ou a '*neutralidade técnica*' associada a essa ideia) e procurava, através dessa madurez de expressão, uma medição dialéctica para a transformação social da arte.

*"1. A arquitectura já não é arquitectura. Construir é hoje uma ciência. A arquitectura é a ciência da construção.
2. Construir não é um problema de sentimento, senão de conhecimento. Construir não é, por isso, uma acção compositiva inspirada no sentimento. Construir é um processo organizador meditado."*²¹

21. Hannes Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*, p.122.

Uma ideia de que a vida é função, e por isso não é artística, que tende a transformar a arquitectura em ciência, numa tentativa de racionalizar o processo de enfrentar a realidade e trabalhar sobre ela. Ao confrontar-se directamente com ela, implicaria afastar-se dos sistemas compositivos autónomos e abstractos das imagens e assumir a sua linguagem com expressão de uma composição socialmente determinada. Isto é, a arquitectura assumir-se-ia como racionalista até ao ponto em que se identificasse com a razão social, quando deixasse de ser uma materialização das emoções do artista e se identificasse exclusivamente com o processo organizativo.

Esta radicalização ideológica acaba por reduzir a arquitectura em pura reproduzibilidade técnica e a sua função ao papel que ocupa na organização científica da economia socialista – "*todas as coisas deste mundo são um produto da fórmula: (função x economia)*"²². Apesar de ambicionar dar resposta à vida e libertar o homem, isto conduz a uma série de contradições irresolvíveis quando enfrenta a realidade e a reduz consideravelmente.

22. Idem, p.96.

•

O empenho de Le Corbusier em resolver a dicotomia entre a '*estética do engenheiro*' e a arquitectura vai fazê-lo entrar em conflito



Fig. 15. Projecto para a Sociedade das Nações, Genebra, Le Corbusier, 1926-27.

O concurso internacional de 1926-27 para o edifício da Sociedade das Nações em Genebra gerou uma grande discussão entre as posições de Hannes Meyer e Hans Wittwer (segundo classificado) e de Le Corbusier (proposta vencedora não-construída).

Se, no seu livro *Vers une Architecture*, Le Corbusier havia reivindicado a 'máquina de habitar', no prefácio à terceira edição aclara essa afirmação quando atribui a essa máquina a qualidade de palácio: *"E por palácio entendemos que cada órgão da casa, pela qualidade da sua disposição no conjunto, podia entrar em tais relações comoventes capazes de revelar a grandeza e nobreza de uma intenção. E essa intenção era para nós a arquitectura. Àqueles que, absorvidos agora pelo problema da 'máquina de habitar' declaravam: 'a arquitectura é servir', nós respondemos: 'a arquitectura é emocionar'. E fomos taxados de 'poeta' com desdém."*

Le Corbusier, *Por uma arquitectura*, p.XXV.

No seu texto '*Defesa da arquitectura*', escrito para Stavba, dirige a resposta tanto a Meyer como a Karel Teige que, apesar de o apoiar na controvérsia sobre o projecto da Sociedade das Nações, havia reagido intensamente contra o seu Mundaneum para Genebra: *"hoje, entre a vanguarda da Neue Sachlichkeit, duas palavras foram mortas: Baukunst [Arquitectura] e Kunst [Arte]. Foram substituídas por Bauen [Construir] e Leben [Viver]. (...) Hoje, quando a mecanização nos oferece uma produção gigantesca, a arquitectura está sobretudo no navio de guerra, Monsieur Hannes Meyer, tanto quanto na condução da guerra ou na forma de uma caneta, ou num telefone. A arquitectura é um fenómeno de criação, segundo um ordenamento. Quem determina esse ordenamento determina a composição."*

Le Corbusier citado por Keneth Frampton, *Modern architecture: a critical history*, p.192.

com o 'grupo' de Hannes Meyer para quem, nos novos propósitos para a arquitectura na época moderna, já não se deve falar de arte para se referir a ela, mas sim de ciência, técnica e indústria.

O confronto entre ambos, a propósito das suas propostas para o concurso da Sociedade das Nações (p.50), apresenta a limitação dessa visão funcionalista da arquitectura. Apesar de concordarem no carácter funcional e organizativo da arquitectura na sociedade²³ e Le Corbusier defender que os edifícios projectados são estritamente utilitários, este, ao contrário de Meyer, atribui a sua qualidade harmoniosa a uma outra coisa, ao resultado do "ordenar esses órgãos vivos e produtivos conforme uma alta intenção arquitectural: emocionar pela grandeza da intenção."²⁴

Por muito que se acredite na objectividade da arquitectura, o facto de ser determinada segundo uma organização implica um criador e por isso a sua subjectividade. É essa a dialéctica que Le Corbusier tem sempre presente nos seus propósitos; acusado de insensibilidade aos problemas sociais, a sua postura demonstra o oposto, não tanto na participação real nos mesmos mas antes pela necessidade em reflectir sobre os sistemas lógicos que lhes podem dar resposta.

Recorda-nos que, ainda que a organização do espaço se prenda à união mais económica de meios com as necessidades humanas e forneça a lógica de jogo compositivo, a função não é capaz de determinar inteiramente a obra, explorando as possibilidades inerentes à planta livre na improvisação plástica desencadeada pelas contingências da vida e outorgando em grande parte à experiência da história a legitimidade dos seus projectos.

•

Já Adolf Loos parecia compreender essa limitação na crítica a algumas teorias que considerava impositivas das suas ideias e pretensões artísticas à humanidade. Opondo-se à Secessão vienense e à Arte Nova, afasta-se também das posições da Werkbund alemã (que dará origem à Bauhaus) por confundirem a posição do consumidor com a do produtor e não atribuírem a prioridade ao primeiro. Ao dar ao produtor o papel de criar uma moda alemã, e

23. Le Corbusier afirma em 'Temperatura' in *Por uma arquitectura*, p.XVII: "(...) estamos verdadeiramente no século XX; o objecto do Palácio é a administração, não mais a ostentação."

24. Le Corbusier, *Por uma arquitectura*, p.XXVII.



Fig. 16. Edifício na Michaelerplatz - Looshaus, Viena, Adolf Loos, 1911.

com isso impor o seu desejo à humanidade, o *“mundo deve dar luz ao estilo alemão. Deve mas não quer. Quer criar por si mesmo a sua forma de vida, e não se quer ver obrigado por nenhuma associação de produtores”*²⁵.

25. Adolf Loos, *Ornamento y Educación* in *Escritos II*, p.217.

Com uma extraordinária percepção crítica da cultura moderna, defende a necessidade de reflectir o seu tempo e os seus valores culturais, ultrapassando os desejos pessoais do artista. A eliminação do ornamento dos objectos utilitários de ornamento é defendida como um resultado da evolução cultural, não da tentativa de se soltar do passado mas da exigência da racionalização dos esforços e dos meios para libertar o homem. Tanto recusa o ornamento que traduz apenas uma ambição individual, como a vanguarda que apenas o recusa para se soltar do passado.

A sua ainda (ou sempre) actual pertinência reside exactamente no encontro entre o seu pensamento – que se recusa a encaixar em qualquer categoria e expõe as contradições dessas teorias suas contemporâneas – com a sua concretização em obra, que não se reduz a ser um simples realização da teoria, mas cuja concepção espacial é, além de fantástica, extremamente original.

Incapaz de aceitar a ideia romântica de qualquer talento individual que transcendesse os limites históricos da sua própria época, defende que a arquitectura só será arte quando deixa de ser utilitária (nos casos do monumento e do túmulo). No entanto, o seu argumento parece traduzir mais uma crítica às pretensões dos seus contemporâneos que ao papel artístico da prática, quando afirma que essa artisticidade só poderia sobreviver em obras cuja livre criação, sem quaisquer responsabilidades sociais, (1) poderia ser capaz de projectar ideias para o futuro e criticar a sociedade contemporânea e (2) encarnasse a memória colectiva no seu desenho.

Parece assim afirmar-se como crítica aos que, esquecendo a responsabilidade social e utilitária da prática, impõem, nas suas diversas vertentes, apenas a expressão da sua individualidade. Uma ideia de que a arquitectura só poderá ser arte quando, resultante das condições sociais e funcionais que a definem, encarna o seu tempo enquanto é forma de crítica, quando projecta para o futuro a crítica ao presente.

"Eu não necessito desenhar os meus projectos. Uma boa arquitectura que deva ser construída pode ser escrita. O Pártenon pode ser escrito.

Sou contra o fotografar interiores. Sai algo totalmente diferente. Há arquitectos que realizam interiores, não para que o homem viva bem neles, mas para que apareçam bonitos no momento de os fotografar. Trata-se das denominadas arquitecturas desenhadas que, com a sua justaposição mecânica de linhas de sombra e de luz, correspondem melhor outra vez a um aparelho mecânico, ou seja, aqui, a uma câmara escura.

Pelas fotografias ou reprodução não se podem julgar de maneira nenhuma os meus projectos de vivendas. Estou convencido que nas fotografias aparecem miseráveis, sem nenhum efeito.

Pois a fotografia desmaterializa, quando justamente quero que as pessoas sintam a matéria nos meus quartos, à sua volta, que actue sobre elas, que reconheçam o espaço fechado, que sintam a matéria, a madeira, que possam realmente percebê-la sensorialmente, mediante a sua cara e o seu sentido de tacto, que se possam sentar comodamente e que sintam a cadeira numa grande superfície do seu tacto corporal periférico e digam: aqui pode sentar-se perfeitamente. Como posso demonstrar a alguém, para que o experimente, a partir de uma fotografia, demonstrar-lhe a quem vê essa fotografia o bem que se senta nessa minha cadeira tão bem fotografada?

Você verá, pois, que a fotografia não diz nada. A fotografia mostra desenhos bonitos ou menos bonitos. Por causa delas as pessoas ficam afastadas da questão mais fundamental. São mal educadas. A fotografia carrega sobre a sua consciência que as pessoas não desejam instalar-se para viver bem, senão para que tudo apareça bonito. A fotografia engana. Nunca quis enganar a ninguém com os meus trabalhos. Descarto um método assim. Mas os nossos arquitectos foram unicamente educados com este método do engano, desenvolvendo-se a partir dele; baseiam a sua reputação em desenhos atractivos e fotografias bonitas. Fazem-no conscientemente, já que sabem que as pessoas estão tão desconcentradas que apenas lhes basta uma ilusão desenhada ou fotografada para poder viver nela, e talvez estejam orgulhosas de tudo isso. E os clientes são tão pouco sinceros consigo mesmo que não querem reconhecer que todos esses desenhos e fotografias são um auto-engano."

Adolf Loos, 'Acerca del Ahorro' in *Escritos II*, p.208-209.

A sua defesa da arquitectura profundamente utilitária, resultante da sua função, poder-se-ia assemelhar numa leitura parcial à de Hannes Meyer mas é notoriamente distinta no tom sarcástico da sua crítica (que deixa essa interpretação ao papel artístico da prática) e ainda mais na sua obra.

A Looshaus (fig.16), na Michaelerplatz de Viena, foi o único projecto realizado em que tratou o problema da inserção de um grande edifício comercial num contexto urbano histórico e consolidado. Face ao problema de desenhar um edifício comercial moderno numa rua perto do Palácio Imperial, com os dois primeiros pisos reservados ao programa comercial e os superiores à habitação, Loos aplica a ideia que formula de *decorum*: adorna os pisos inferiores, pertencentes ao âmbito público, com uma ordem toscana revestida a mármore e despoja de todo ornamento os pisos de habitação, com o seu carácter privado.

Ao criar esta separação adequada à sua função no mesmo edifício, transforma-o numa provocação aos que tentavam dissimular as diferenças do clássico com o moderno com vista a uma fusão aparentemente perfeita, apresentando-as como justaposição impossível. Acreditando na divisão em unidades diferenciadas desse contínuo que é a experiência vivida, nesse conceito de *decorum* em relação ao ornamento clássico defendia que ou se devia reproduzir exactamente, ainda que com materiais modernos, ou não se reproduzir em absoluto. Como afirma o seu íntimo amigo, o escritor Karl Kraus do qual se aproximavam bastante os seus escritos:

*"Adolf Loos e eu, ele literal e eu literariamente, não fizemos senão mostrar que há uma diferença entre um urinol e uma urna, e que é nessa diferença onde se abre pela primeira vez um espaço para a cultura. Mas os outros, os espíritos positivos, dividem-se naqueles que usam as urnas como urinóis, e naqueles que utilizam os urinóis como urnas."*²⁶

26. Karl Kraus citado por A. Colquhoun, *La arquitectura moderna: una historia desapasionada*, p.76.

Por outro lado, a utilização do Raumplan (o 'desenvolvimento da



Fig. 17. Villa Müller, Praga, Adolf Loos, 1930.

planta no espaço' que separa os diversos planos da casa a partir das suas funções) é exemplo dessa concepção funcional da arquitectura que transforma a experiência da casa num labirinto espaço-temporal, que não foca o objecto mas a sua utilização dinâmica onde o espaço só é compreendido a partir do seu uso. Aproveita a possibilidade de unir os ambientes na sua continuidade visual e espacial, ao mesmo tempo que os separa altimetricamente: a continuidade que, assente na sucessão e simultaneidade de experiências, define um jogo de fantasia, quase teatral – o espaço cuja definição *"automaticamente exclui qualquer explicação abstracta ou académica e, também automaticamente, inclui, insere, o que não deveria nem pode nunca ser excluído: os que experienciam o espaço. A definição é: o espaço é a sua experiência."*²⁷

27. Aldo Van Eyck, 'On Loos' in *Collected Articles and Other Writings 1947-1998*, p.574.

Os volumes exteriores que, regra geral, são caixas fechadas e apenas denunciam alguns vazios, aparentam uma radical diferença entre interior e exterior. Justificadas as janelas por Loos a partir das regras interiores, da iluminação mais que das vistas²⁸, revelam a visão que parte sempre da função, não puramente pragmática mas com vista ao conforto a partir da intimidade e do controlo. De alguma atenção à sua obra se entende não uma ausência de desenho (ou um desenho como consequência da função) mas sim de um desenho que se apropria dos motivos funcionais para a sua composição: tanto os volumes como as superfícies que os conformam desenharam ao mesmo tempo interior e exterior e garantem essa protecção, onde os alçados não são apenas a máscara que comunica o seu interior mas a evidência dessa lógica compositiva.

28. Ideia não só presente nos seus escritos mas também nalguns casos em que o desenho da mobília reforça essa ideia; é exemplo disso o sofá colocado aos pés da janela, de costas para ela, na zona elevada de estar na casa Moller de 1927-28, em Viena.

Uma concepção espacial, volumétrica e de desenho que reforça assim a ideia da procura em dar resposta às condições da vida antes que à arte, de uma beleza na forma funcional que se revela aos que a experimentam.

Antecipa assim o conceito da propriedade da massa platónica (com que trabalha) com a ordem funcional, num impulso de síntese e numa tendência clássica e abstracta que parte de um certo hábito da obra, do seu uso intenso para a sua compreensão: a beleza que não parte da intenção artística mas é fruto das condições que definem a obra, que, por pertencer ao seu tempo e aceitar as suas contradições, adquire uma certa ideia de estranheza, bem sintetizada na célebre frase de Fernando Pessoa *'primeiro estranha-se, depois entranha-se'*.



Fig. 18. Ilha de Chiloé, Chile, Sergio Larrain/Magnum Photos, 1957.

*"O funcionalismo não é um tabu, um padrão por cuja escala tudo o resto deva ser julgado, é apenas um dos parâmetros – se se quer, o mais coerente – duma história já secular."*²⁹

29. Bruno Zevi, *História da arquitectura moderna*, p.126.

A história da arquitectura moderna continua por vezes a ser vista com surpreendente parcialidade; não tendo sido tão claro, unânime ou sequer exclusivo do Purismo ou do Estilo Internacional, o movimento moderno trata-se de um projecto e não uma linguagem. O seu maior foco de atenção na habitação e no urbanismo (em grande parte como consequência das suas implicações na produção), assim como a sua trajectória, foi bastante acompanhado pelos encontros do CIAM: se do período entre-guerras a Carta de Atenas tenta dar uma rígida resposta às preocupações funcionais da habitação mínima e de higienização, a geração de arquitectos jovens do pós-guerra (a 'terceira geração') é profundamente crítica, não do funcionalismo mas da sua redução pela eliminação dos seus aspectos culturais.

É essa realidade do pós-guerra que vai, juntamente com o homem 'comum' que se torna o centro da reflexão e criação artística³⁰, acentuar essa crise da modernidade numa tendência 'humanista', no sentido em que percebe a abrangência da realidade e da organização da sociedade. Le Corbusier (que assume em si a queda do racionalismo, assim como as dúvidas e contradições da sociedade) é visto como mal compreendido pela geração intermédia por esses jovens que, juntamente com ele, começam a desempenhar um papel dominante nos debates do CIAM e tentam reintroduzir na arquitectura moderna a experiência das relações sociais, da comunidade e da cultura.

Do compromisso social na defesa de uma arquitectura que expressasse a sua comunidade, dá-se a inquietação contraditória entre a necessidade de revisão do movimento moderno e a admiração pelas suas propostas. Salvo algumas excepções, não é o funcionalismo em si mas a sua limitação que leva a um certo impulso de atenção mais sensível à complexidade da comunidade, da sua circunstância e do seu tempo. Assim que surjam na grande pluralidade de propostas vários posicionamentos na expressão (simbólica ou abstracta) dessa sensibilidade, a partir do lugar, da

30. Fig.18: como é exemplo a criação da agência Magnum que, fundada inicialmente por Robert Capa, Henri Cartier-Bresson e David Seymour em 1947, reunia uma parte dos fotógrafos mais comprometidos em revelar a essência dessa realidade existencial, seja ela quotidiana ou dramática.

“Durante anos eu pensei a Architectura como qualquer coisa de diferente, de especial, de sublime e extraterreno, qualquer coisa assim como uma intocável virgem branca, tão sublime, tão ideal que apenas a raros era dado realizá-la ou compreendê-la; o arquitecto era para mim ou o génio semidivino ou apenas um zero. Entre a pequena choupana e a mais famosa obra de Architectura não havia relação, como não a havia entre o pedreiro e o arquitecto. Eram coisas diferentes, desligadas. Este conceito mítico da Architectura e do arquitecto produzia em mim um atroz sofrimento, dado que eu não era um génio e não conseguia portanto realizar edifícios tão intocáveis como as virgens brancas.

Rodaram os anos. Vi edifícios e conheci arquitectos. Percebi que um edifício não se contém numa bela planta nem numa bela fotografia tirada em dia de sol e sob o seu melhor ângulo; verifiquei que afinal todos os arquitectos eram homens, com as suas qualidades, maiores ou menores, e com os seus defeitos, maiores ou menores. Acreditei então que a Architectura era sobretudo um acontecimento como tantos outros que preenchem a vida dos homens e, como todos eles, sujeita às contingências que a mesma vida implica. E a intocável virgem branca tornou-se para mim numa manifestação de vida. Perdido o seu sentido abstracto, encontrei então a Architectura como qualquer coisa que eu ou qualquer outro homem podemos realizar – melhor ou pior –, terrivelmente contingente, tão presa à circunstância como uma árvore com as suas raízes se prende à terra.

E o mito desfez-se. E entre a pequena choupana e a obra-prima vi que existiam relações como sei existirem entre o pedreiro (ou qualquer outro homem) e o arquitecto de génio.

Vista sob este ângulo, a architectura aparece-me agora como uma grande força, força nascida da Terra e do homem, presa por mil fios aos cambiantes da realidade, força capaz de contribuir poderosamente para a felicidade do meio que a vê nascer. Efeito e causa ela é deste modo umas das armas que o homem dispõe para a criação da sua própria felicidade. Procurei atender a tudo, desde os ventos que batem o local até ao uso dos materiais, desde as normas oficiais ao bem-estar físico e espiritual de alunos e professores, desde o custo da construção até à pendente do terreno, etc., etc., etc. Mas, procurando atender a tudo, procurei hierarquizar os condicionamentos e integrá-los num todo que fosse algo mais do que uma soma de partes distintas.

Como uma árvore, este edifício tem as suas raízes, dá sombra e protecção àqueles que a ele se acolhem, tem os seus momentos de beleza e, assim como nasceu, um dia morrerá depois de viver a sua vida. Não se trata, em verdade, de uma intocável e eterna virgem mas de uma pequena e simples obra feita por homens para homens.”

Fernando Távora, ‘Escola Primária do Cedro, Vila Nova de Gaia, 1957-1961’ in Fernando Távora (ed. Luiz Trigueiros). Lisboa: Editorial Blau, 1993, p.84-86.

tradição histórica, da cultura popular (local e/ou universal, vernacular ou pop), ou até na continuidade radical do funcionalismo apoiada na evolução tecnológica.

O manifesto de Doorn, elaborado em 1954 no contexto do primeiro encontro do Team 10, afirma essa consciência das limitações do pensamento puramente analítico acerca do problema das relações humanas e da necessidade de considerar o seu entorno particular. Acreditando que estaria na criação arquitectónica a capacidade de dar forma ao habitat, à complexidade da realidade de cada comunidade na sua circunstância particular, procurou-se analisar não só 'o que acontece' mas as próprias razões para tal, 'o que o motiva'. Ainda que particulares, as circunstâncias repetem-se; isto é, as novas situações (que exigem novas respostas) surgem no contexto das antigas e por isso impõem uma atitude de resposta diligente e em continuidade.

Essa posição não é no entanto exclusiva ou descoberta desse grupo mas a fixação de uma ideia que de certa forma foi sendo construída. Alvar Aalto insistia que além dos valores técnicos e económicos, se devia projectar o racionalismo para novos graus de funcionalidade como a comodidade, a atenção às características psicológicas do ser humano e a integração no meio. Já em 1940³¹ escrevia que o objectivo principal da arquitectura é *'pôr o mundo material em harmonia com a vida humana'*, onde a técnica é apenas um meio para sintetizar todas as funções, não apenas de forma analítica mas onde o instinto e a arte tomam a parte maior: *"uma solução arquitectónica há-de ter sempre uma motivação humana fundada na análise, mas esta motivação deve ser materializada numa construção que é provavelmente o produto de condicionantes exteriores."*³²

31. Alvar Aalto, 'La humanización de la arquitectura' in *Alvar Aalto: escritos, 1921-1956*, p.43-46.

32. Idem, p.46.

•

Das lições complexas do movimento moderno, suas transições e crises, se pensa necessária a atenção mais consciente à capacidade organizativa da arquitectura a partir da sua função. Experimentando a particularidade de cada projecto, os problemas humanos fundamentais são na sua essência os mesmos e, por isso, também os da arquitectura. Assim que a sua importância esteja talvez não

só na grande como na pequena escala na medida em que, dando resposta à vida (na abstracção que a disciplina impõe) constrói o seu compromisso que, atento e simples, poderá ultrapassar os próprios limites da obra e contribuir para a conquista humana.

Na tentativa de desconstrução do funcionalismo se vai construindo assim um novo entendimento, não o reduzindo às personagens que aqui se convocam mas tentando entender os seus contributos para consolidar uma consciência social que, pondo ao seu serviço os meios técnicos e de organização, não será mais do que um ponto de partida. Importante parece por isso entenderem-se os seus contextos, as motivações e as limitações, o que pretendiam conseguir e como o resolveram: pensar as questões de racionalismo e do humanismo, do papel da função na arquitectura, não como suas determinadoras mas na importância que lhes é atribuída na sua concepção e que, de acordo com a sua circunstância, exigirão uma atitude dinâmica.

Se a abstracção e o entendimento são características do sujeito, não são por isso passíveis de redução a meros actos de vontade pessoal. É na autonomia da disciplina que se entende que, aberta aos outros intervenientes e saberes específicos (muitas vezes contraditórios), só a distância, só a subjectiva abstracção dos problemas própria da prática lhes poderá dar resposta e assim atingir a beleza: a procura da ordem e do racional com pressuposto teórico para poder trabalhar, mas não como objectivo final; a razão como medida da intuição e a ordem como *'aproximação dos opostos'*.

Uma ideia de beleza, que Loos evoca contra a ideia de uma procura estética ou de um talento individual transcendental, como o fim último da função: oposta à expressão puramente subjectiva, onde os objectos são apenas projecções que o sujeito lança de si mesmo, a composição parte da necessidade e expressa o desejo comprometido com a conquista humana que ultrapassa o indivíduo e materializa a sua função. A obra tratar-se-á não de uma pretensão pessoal pelo prazer, mas resultado daquele que faz simplesmente o que tem que fazer, uma *'pequena e simples obra feita por homens para homens'*; uma conquista social concretizada que poderá no entanto *"como actividade artística (...) revelar verdades pouco evidentes."*³³

33. Paulo Mendes da Rocha, *América, cidade e natureza*, p.203.

Reivindica-se assim a relação com a história da arquitectura como

disciplina autónoma, contra a ideia de liberdade de constrangimentos que, olhando apenas para o próprio objecto, parte sempre do início como inventor de cada projecto. Dever-se-á tratar de um problema de redesenho que recorda que a verdadeira liberdade existe apenas a partir de um sistema de regras que o arquitecto define, do legado de conhecimentos que dispõe e da consciência das suas limitações.

Uma leitura da história que não procura eleger uma trajectória esquematizada, mas que perante a problemática da função se tenta desprender de visões restritivas para tentar compreender o seu papel no projecto. Uma leitura que entende que a coerência em arquitectura não se atinge na redução da realidade mas na aceitação das suas contradições.

A investigação e a história da disciplina permite assim a aproximação àquele que será o equilíbrio entre a objectividade e a subjectividade do projecto. Se por um lado trata o problema do redesenho longe da ilusória liberdade de constrangimentos, é o próprio arquitecto que define o sistema que aponta à Ordem, é a sua intenção que, recolhendo o legado da disciplina e de informação que dispõe, organiza e determina os problemas a que responde.

Dessa noção se parte para este projecto com o sentido de organizar não só a sua função e as relações programáticas mas de, reunindo-as e dando-lhes o papel de quase total determinação do projecto, propor a sua distribuição na relação com a especificidade do lugar.

Compreendida a ideia de que a sequência programática e a sua definição a partir de dois grandes espaços não determina o projecto inteiramente, a sintetização da sua organização em forma evoca também o conceito de dupla função de Venturi. Nos espaços exteriores, a disposição do volume de dupla altura tem a capacidade de alterar significativamente a sua organização, se à cobertura da área de estágio se dá também a função de esplanada de trabalho, de espaço de recepção da uva, assim como de acesso a cotas mais altas do monte, a cobertura do armazenamento dá-se a um uso mais controlado e de acesso único a partir do interior para o usufruto das vistas desta paisagem abrangente; também no interior a distribuição de acordo com as especificidades do programa não o



Fig. 19. Esquema da distribuição programática.

determina inteiramente, é a complexidade das suas relações de uso, de iluminação e de construção, assim como a abstracção inerente à intenção e entendimento do próprio arquitecto que o vai definir. Reforça-se assim a ideia de forma enquanto consequência da função, ainda que sempre sujeita ao complexo processo do projecto e ao subjectivo entendimento de quem a define, a constante inter-relação entre a razão e a emoção.

ACONTECIMENTO

“A explicação habitual do mito narrado por Vitrúvio sobre a origem da arquitectura traiu, quase sempre, a parte fundamental da sua definição. O mito da cabana primitiva construída pelos homens que deixam de ser nómadas, numa clareira do bosque, deu origem à ideia de que a arquitectura, negociando com pedras, ramos e folhagem, tinha por objecto a montagem física e material destes refúgios. Mas são poucos os que, superando a preguiça, continuaram a ler o Livro I de Vitrúvio e, umas linhas mais à frente, comprovaram que, para o arquitecto romano, aquela construção não se definia pela materialidade dos seus componentes físicos, mas pelo facto de que a arquitectura era, devia ser, o lugar onde se produziria o nascimento do fogo e da palavra. Nenhuma coisa física, material, tangível, portanto, apenas a imaterialidade da energia e da comunicação são, desde Vitrúvio, os verdadeiros materiais da arquitectura.”³⁴

34. Ignasi de Solà-Morales, ‘Removiendo la Superficie’ in *Arquitectura de la indeterminación*, p.9-10.

Partindo da interpretação de Solà-Morales, a actividade escultória de Eduardo Chillida parece traçar portanto um bom limite no que a aproxima e a separa da arquitectura: se as suas esculturas não tratam a massa em forma mas o ar com forma (o ar modelado, contido pela massa), a arquitectura distingue-se na medida em que tenta fazer do seu vazio habitável, não trata o ar mas a vida, a habitabilidade com forma que, por ser vida, é necessariamente contínua e ultrapassa os limites do objecto numa continuidade entre interior e exterior, entre cheios e vazios.

Evocando Luis Mansilla³⁵, ao instalar-se ‘entre a natureza e a cultura’, a arquitectura propõe algo sob a ‘sombra das emoções’ a partir de uma ‘consciência intelectual da matéria’: intelectual como

35. Luis Mansilla, ‘Sobre la Confianza en la Materia’ in *Escritos Circenses*, p.87-90.



Fig. 20. Elogio do Horizonte, Gijón, Eduardo Chillida, 1989.

algo mais do que racional, onde cabe o humor e a ironia; consciência pelo *'acento pessoal e véu de silêncio'* que capacita a associação do conhecimento à experiência, que implica a intenção.

Organizando a vida no espaço, poder-se-ia dizer que a arquitectura se edifica no mental e por isso transforma o pensamento em forma, a *'ideia em coisa'*³⁶: são as condições do projecto que vão ditar na forma a organização que responde a tais condições, o pensamento sobre o problema a resolver – o projecto enquanto pergunta e tentativa de resposta.

Mesmo diluindo o manto arquitectónico que conforma o espaço, numa tentativa de celebrar o acontecimento, a *'imaterialidade da energia e da comunicação'*, é a forma que articula essa organização: *"aquilo que é forma é vazio, aquilo que é vazio é forma"*³⁷, é o campo que começa a qualificar aquilo que se chama de espaço. *"O espaço que separa – e liga – as formas é também forma, é noção fundamental, pois é ela que nos permite ganhar consciência plena de que não há formas isoladas e de que uma relação existe, quer entre as formas que vemos ocuparem o espaço, quer entre elas e o espaço que, embora não vejamos, sabemos constituir forma – negativo ou molde – das formas aparentes."*³⁸

Tornar algo presente é dar-lhe forma, fazer é situar-se *'entre'* e aproximar mundos, e é precisamente por articular as condições que permitem a sua expressão que a forma arquitectónica é crítica e coerente. O seu interesse reside *"na sua criticidade instrumental, na medida em que define o domínio e os problemas da arquitectura, na medida em que estabelece um modo subjectivo de compor as coisas, na medida em que define um âmbito preciso para ver as coisas. A responsabilidade do arquitecto coincide com a responsabilidade da forma."*³⁹ Isto é, todas as questões da responsabilidade do arquitecto como a utilidade, a técnica ou o meio não podem constituir o fundamento da arquitectura isoladamente, mas sim o fundamento da forma; o problema da forma enquanto síntese que ultrapassa épocas ou estilos.

Evitando o conceito oriundo da estética que se reduz a representar o nível superficial (oposto ao conteúdo, figurativo), usa-se o sentido que se aproxima da metafísica *"onde forma se opõe à matéria, sendo*

36. Paulo Mendes da Rocha, *América, natureza e cidade*, p.39.

37. Albert Einstein citado por Luz Valderrama, *La Construcción de la Mirada: Tres Distancias*, p.38.

38. Fernando Távora, *Da organização do espaço*, p.12.

39. Pier Vittorio Aureli, Kersten Geers, Martino Tattara, David Van Severen, *Obstruction. A Grammar for the City*, AA Files nº 54, p. 3-5 [consultado em revistapunkto.com/2017/04/fazer-menos-com-menos-arquitecturas-de_11.html, a 12 de Abril de 2017].

40. Carlos Martí Aris, *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, p.83.

a matéria aquilo com o qual se fazem as coisas e a forma aquilo que determina a matéria para que as coisas sejam o que são"⁴⁰ (estrutural). Forma como um fenómeno em que sempre coexistem o modo como as partes e os estratos estão dispostos no objecto e a capacidade de manifestar essa disposição.

•

Sempre que se procurou pensar a forma com a exclusão das suas propriedades materiais, daí resultou apenas a perda de força e intensidade dessas mesmas formas, aproximando-se paradoxalmente do formalismo: formalismo não é dar formas aparentemente semelhantes a circunstâncias distintas mas ver formas iguais em propostas efectivamente diferentes. Com isto não se pretende validar alguma pobreza ou esquematização de formas que derivam exclusivamente das determinações materiais mas sim atentar ao modo global e não puramente visual, à dimensão total que inclui na sua essência a fixação e passagem do tempo.

Daí a pertinência e, mais além da actualidade, a intemporalidade de falar da forma arquitectónica. Robert Venturi, em *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, para comentar a obsessão dos modernos na procura do que é '*diferente*' faz uma alusão à declaração de Aldo Van Eyck no Congresso de Otterlo de 1959:

*"O homem é sempre e em toda parte essencialmente o mesmo. Tem o mesmo aparato mental, embora o use de modo diferente segundo seus antecedentes culturais ou sociais, ou segundo o modo de vida específico no qual está inserido. Os arquitectos modernos vêm insistindo continuamente no que é diferente na nossa época, e fazem-no a ponto de perderem contacto com o que não é diferente, com aquilo que é, essencialmente, sempre o mesmo."*⁴¹

41. Aldo Van Eyck citado por Keneth Frampton, *História crítica da arquitectura moderna*, p.335.

Os próprios conceitos estruturadores comumente associados

ao período moderno têm-se recuperado como oposição aos que defendem o esgotamento desse projecto – ideias que sustentam a experimentação com base em critérios que partem quase exclusivamente do próprio sujeito, resultando nessa mesma insistência entre os que nas suas práticas ou na crítica se tentam voltar a diferenciar. Apoiada em Habermas, Graça Correia defende, por outro lado, a modernidade como projecto inacabado que é necessário continuar, atento aos caminhos errados que se tomaram e às condições culturais e sociais actuais.

*"Ao contrário da arquitectura pré-moderna e das tendências pós-modernas, a forma não deriva de nenhum sistema prévio exterior a ela (historicista, existencialista ou ideológico) e nem tão-pouco é o objectivo da actividade criadora. Nesta arquitectura, moderna ou herdeira directa do modernismo, o projecto é a actividade totalizadora que sintetiza na forma os requisitos do programa, as sugestões do lugar e a disciplina da construção."*⁴²

42. Graça Correia, 'Permanência do Moderno – Ruy Athoguia' in J.A.229, p.29.

Se os problemas arquitectónicos nascem tanto das circunstâncias como das leis internas da disciplina, tratam por isso *'sempre o mesmo'*, ainda que nunca igual. É nesta *'tradição do novo'*, com a qual está comprometido todo aquele que trabalha como artista, que o sentido moderno é recuperado como parte de uma tradição clássica de continuidade, por um lado, no reutilizar e renovar do existente e, por outro, na procura da invenção: *'o encontro entre a expressão artística do desenho com a prática disciplinar da arquitectura'*.

Ultrapassando qualquer explicação racional da subjectividade, essa procura sintetizadora, que possui valores intemporais e genéricos, traduzirá necessariamente um entendimento e uma abstracção que são características do sujeito: uma atitude que cada autor desenvolve com o objectivo de maximizar a emoção e o impacto intelectual; uma atitude entendida não como o ponto de partida mas como um resultado dessa procura exclusiva de cada um. Uma procura própria da prática que não é o seu objectivo mas a consequência da sua subjectividade, que não é passível de redução a meros actos de vontade pessoal, caso contrário torna-se fechada sobre si própria,

“Senhoras e senhores, nada de brilhos, de nádegas nuas de imperador, porque a arquitectura minimalista é nula. Senhoras e senhores, o Minimalismo recusa-vos o conforto. Dá-vos mesas de arestas vivas que vos abrem os joelhos. Aterroriza-vos com torneiras e maçanetas de portas que vos prendem os dedos. Com banheiras rectangulares nas quais nem quereríamos matar um porco. Mina o vosso espírito com paredes brancas que reflectem uma luz que deixa louco. Com superfícies de vidro que recusam proteger-vos do sol e com tectos planos que recusam proteger-vos da chuva. Priva-vos da sensação de cave húmida, dos sótãos poeirentos. Quer fazer-vos definhar em espaços vazios e ocos, sem equipamentos de limpeza, sem livros, sem cantigas infantis. O Minimalismo aterroriza-vos com o seu Bom Gosto, confina-vos a uma existência de transparência perpétua, como uma borboleta embalsamada numa vitrine.

Senhoras e senhores, o Minimalismo não deixa brilhar a vossa sociedade. Os seus edifícios públicos não representam nada: só fazem referência a eles próprios. A expressividade é o derradeiro tabu. (...)”

Willem Jan Neutelings, *La fin du Minimalisme et du Bon Goût*, A+ nº 204, Março 2007, p. 85-86 [consultado em revistapunkto.com/2017/04/fazer-menos-com-menos-arquitecturas-de_11.html, a 12 de Abril de 2017].

“They are imbeciles who call my work abstract. That which they call abstract is the most realistic, because what is real is not the exterior but the idea, the essence of things.”

Constantin Brancusi

pretensiosa e egoísta, opondo-se à ambição da forma que é a de ser partilhada.

A distorção desse princípio de procura é alvo da crítica de Neutelings, como causadora de uma redução da própria realidade. É atacada a atitude que ultrapassa a questão estética e se apropria dela como política, no sentido em que tal evidencia uma diferença de classes nessa questão do 'bom gosto' e ignora as questões do conforto, do meio e da vida em comum. *"O Minimalismo é autista, surdo e mudo, incapaz de se exprimir e só se refere a si mesmo."*⁴³ Isto é, a tradução estética desta procura de síntese substitui a própria procura.

43. Willem Jan Neutelings, *La fin du Minimalisme et du Bon Goût*, A+ n° 204, p. 85-86 [consultado em revistapunkto.com/2017/04/fazer-menos-com-menos-arquitecturas-de_11.html, a 12 de Abril de 2017].

Apesar do tempo se ter encarregado de demonstrar que uma morfologia radicalmente funcionalista apresentava dificuldades não só no terreno da arquitectura como da fisiologia, a sua preocupação cumpriu um papel depurador para a prática e gerou uma poética muito importante da arquitectura moderna (que a mudança de foco para o universo pessoal de cada um – a sua intimidade e subjectividade – continuou), não se devendo confundi-la com as críticas às suas limitações.

A arquitectura funcional falhou porque não procurou a totalidade dos aspectos do homem, chegando ao ponto de o negar e de se sobrepor a ele, mas as críticas ao seu esquematismo e carácter redutor (que parecem reaparecer) não deixaram no entanto de ser elas próprias essencialmente modernas, *"pertencem mais ao modernismo que querem superar do que há tradição que tentam evocar"*⁴⁴. Assim que se devam evitar interpretações rígidas das tendências que, dentro do próprio modernismo, tentaram modificar o seu conteúdo original e apontar a uma ideia de continuidade que compreende por seu lado a inexistência de uma linearidade.

44. Alan Colquhoun, *Modernity and the classical tradition: architectural essays 1980-1987*, p.IX.

Exige-se por isso a postura crítica perante as tendências não apenas no seu modo visual mas total, na sua continuidade mais que na tentativa de diferenciação. Como exemplo, para Aureli, o '*chic austero*' é uma perversão do que deveria ser, na realidade, uma forma de vida dotada de pleno sentido. Numa análise⁴⁵ à maneira como a unidade básica da vida em reclusão (célula monacal) se converteu no cimentar da propriedade privada que o tardo-capitalismo estetiza, interpreta a dificuldade de recuperar o ascetismo como passo para uma vida em verdadeira comunidade; um estado de ascetismo não

45. AURELI, Pier Vittorio, *Menos es suficiente*.

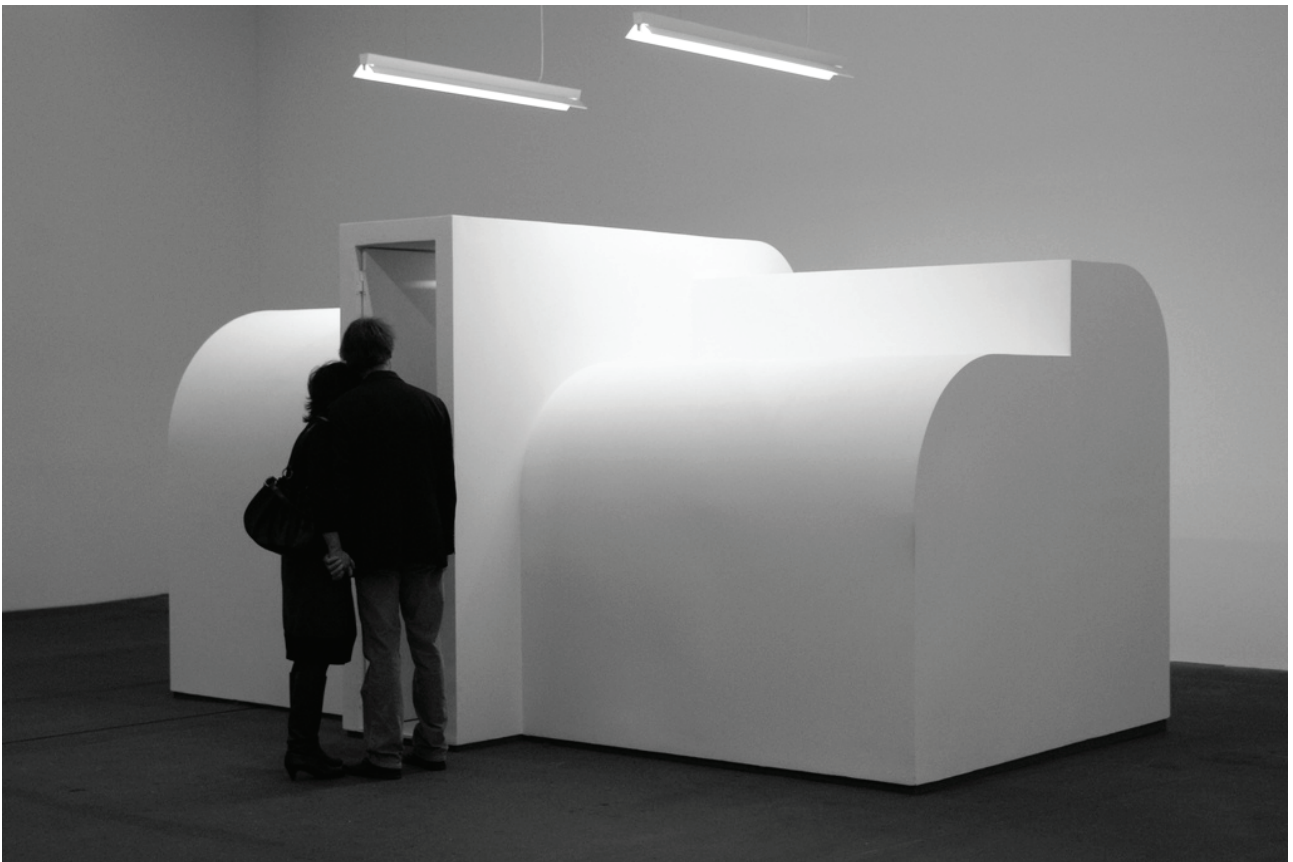


Fig. 21. Cellule no.2, Zurich, Absalon, 1992.

"The great difference between a modernist and me is that a modernist thinks about the world, how to make it better, how to sort it out. Whereas I am not thinking about changing the world, like the avant-garde might have done. I am thinking about changing my life."

Absalon, 1993

apenas “contemplativo ou, como habitualmente se entende, um retiro do mundo, (...) sobretudo uma forma de questionar radicalmente as condições sociais e políticas dadas numa procura de uma maneira diferente de viver a própria existência de cada um.”⁴⁶

46. Pier Vittorio Aureli, *Menos es suficiente*, p.19-20.

Para Foucault, é errado pensar-se que a arquitectura poderá representar simplesmente o poder ou ter um significado ou função política inerente. Será nas técnicas para a prática de relações sociais, delimitadas e moduladas espacialmente, que se permitirá a expansão eficiente do poder ou, alternativamente, a sua resistência. Exemplificando de certa forma essa ideia, Aureli evoca o artista israelita Absalon, cujo trabalho mais famoso foram os seis protótipos de células habitacionais mínimas destinadas a seis cidades diferentes (fig.21), procurando um estilo de vida nómada, ascético e em simultâneo e permanente isolamento/contacto com a cidade.

Numa libertação das regras e convenções sociais a partir da restrição, esses protótipos aproximam-se à arquitectura na medida em que se concebem não em função da sua imagem mas das possibilidades de habitabilidade nos ditos protótipos, numa procura de configuração do espaço para acolher e desafiar o hábito, a vida.

Tendo a realidade humana como a própria razão de ser da arquitectura, a sua condição de pertença ao seu tempo (ao mesmo tempo crítica) e o facto de não dar simplesmente resposta às exigências mas de participar na sua configuração exigem, nesse gesto, tanto essa atitude activa de Absalon no processo de produção de espaço como a atenção à totalidade do seu alcance, permitindo evitar a concepção ideológica de espaço neutro e puramente abstracto. Entendendo a actualidade como a continuação do projecto moderno (contendo nela aspectos afastados das suas aspirações originais), importa entender que, ainda que prestando-lhes atenção, as tendências ou atitudes, tal como a vida (e por sua causa), nunca foram ou serão caminhos coerentes.

Perante a ideia de que o arquitecto participa na configuração do habitar, este por seu lado não se altera significativa e constantemente mas numa conquista continuada e segundo a subjectividade de cada autor. A sempre não resolvida tensão entre desejo e controlo recorda que apenas a consciência crítica e o controlo de si mesmo serão as condições prévias para exercer a transformação, não pela diferença mas voltando-se para aquilo que é ‘essencialmente, sempre o mesmo’:

47. Le Corbusier, *Por uma arquitectura*, p.43.

*"não há homem primitivo; há meios primitivos. Potencialmente, a ideia é constante desde o começo."*⁴⁷

48. Aldo van Eyck, 'El interior del tiempo' in *Textos de arquitectura de la modernidad*, p.349.

Simplesmente na consciência do que existe no presente, do conjunto do esforço humano que nos chegou, na projecção do passado para o futuro através do presente que se cria, van Eyck vê o antídoto que combate *"o historicismo, o modernismo e o utopismo sentimentais, do mesmo modo que o é contra um racionalismo, um funcionalismo e um regionalismo demasiado chatos. Em resumo, um antídoto contra todos os males de uma vez."*⁴⁸ Isto implica uma atenção a cada caso como particular e apenas compreensível segundo os seus próprios critérios, assim como uma atitude menos obsessiva para com a ideia de mudança (seja pelo apego sentimental ao passado como o culto tecnocrático ao futuro) e crítica para com os seus valores intrínsecos e não temporais.

Será na distância que, permitindo a atenção a todas as coisas, a mudança poderá ser conquistada e não perseguida, como consequência da resposta a cada circunstância particular e isenta de qualquer escolha ou teoria pré-definida.

Observando algumas práticas arquitectónicas actuais, são notórias as tendências entre as práticas que, numa reacção à escassez real ou imposta, se viram ora para dentro da própria disciplina, numa maior abstracção formal 'autonomista' demasiado desligada e acrítica do que ultrapassa os seus limites, ora para fora, num activismo que sacrifica o objecto em detrimento de uma atitude e, consequentemente, de uma figura 'sacra' do arquitecto. Caminhos muitas vezes pré-determinados que, exagerando ou recusando a distância que a prática exige, reforçam a actualidade da defesa de Venturi pela complexidade e contradição em arquitectura como consequência da própria realidade, a partir da sua totalidade e das suas implicações – *"a unidade difícil da inclusão em vez da unidade fácil de exclusão"*⁴⁹.

49. Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, p.26.

Percebendo que a consciência acerca da complexidade, contradições e várias dimensões da experiência quotidiana e da realidade não se reduziu como até aumentou, mais necessária se torna a ideia de que o carácter sintetizador não deve ser confundido com o carácter simplificador, não recusando a simplicidade por si mas quando ignora a complexidade onde não a pode ignorar e resulta 'simplista'. Se por um lado o 'simplismo' formal e visual

conduz à unidade apenas a partir da exclusão, por outro a timidez na intervenção poderá tornar-se igualmente *'simplista'* e limitada nos casos que exijam atitude oposta, não permeável à fixação no tempo que uma construção continuada da própria obra impõe. Ainda que essencial a reflexão crítica e procura por valores que possam ditar a prática pessoal e a própria ideia de arquitectura, só a atenção cuidada a cada caso particular, na distância de cada projecto, deveria determinar a atitude a tomar.

•

Não se esgotando nestas tendências generalistas e relativamente redutoras, colocam-se duas diferentes atitudes de referência que apenas uma análise superficial as poderia encaixar nessas tendências. As práticas de Peter Zumthor e Lacaton & Vassal, provavelmente mais próximas do que aparentam, têm na sua ambiguidade grande parte do seu interesse e nos casos particulares das suas obras e atitudes as lições que importa absorver.

Apesar de Peter Zumthor afirmar interessar-se nos bons edifícios e não no processo, a sua posição diz muito sobre o seu próprio processo: olhando mais para si que para o exterior, vê as referências como uma intromissão no processo de desenvolvimento de uma investigação onde *"as emoções e o sentimento são a base e o intelecto compreende, ordena e transforma. (...) Mas a emoção, a imagem ainda não compreendida, chega primeiro."*⁵⁰ Ainda que influenciado por Rossi na compreensão da arquitectura como sistema que coloca a tipologia em relação com o local e a forma, a sua procura pelo belo centra-se mais em si próprio que em qualquer tradição, um *'tipo'* mais auto-referencial que histórico.

50. Peter Zumthor, 'Conversa com Ricardo Carvalho e José Adrião' in J.A.229, p.45.

A partir dos temas expostos em *Atmosferas*⁵¹ que considera essenciais para a criação arquitectónica, é possível entender com que dispositivos, com que jogo o autor explora o seu projecto. Não se trata de uma metodologia para responder aos problemas, mas de temas para a construção de uma atmosfera desejada na relação com o homem, com o lugar e com o uso.

51. ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*.

Da relação entre o lugar e o uso, a forma surge como o belo que



Fig. 22. Capela Bruder Klaus, Peter Zumthor, 2007.

reforça a coerência (a impossibilidade de renovar uma parte sem perder o todo, segundo a concepção de beleza de Alberti) e a sua excepcionalidade.

Assim se compreende a importância da ideia de criar um acolhimento (interior) para o seu uso, cuja forma (que revela o interior mais simbólica que construtivamente) parece já ter sido concebida antes do próprio uso: a forma enquanto *'tipo'*, flexível e adaptável às exigências do programa e da construção, que evoca Kahn quando afirma que Frank Lloyd Wright já havia concebido a sua torre muito antes de saber o que ia alojar nela e que é aí que começa a arquitectura, no conceito.

Concepção não formalista mais simbólica, com vista à experiência da forma e não tanto à tectónica do edifício, a Capela Bruder Klaus (fig.22) surge como uma espécie de farol no campo, cuja estrutura de 5 faces dá a sensação de transformação ao longo do percurso de quem o vivencia. Do conceito que dá forma a este acolhimento, é na construção desse interior-exterior que as dualidades constantes de intimidade se procuram acentuar e carregar de significado⁵², com o papel preponderante da precisão artesanal que caracteriza a prática de Zumthor.

Quem a experimenta constrói assim a obra à medida que se desloca pelo espaço, escolhendo a sua posição sucessiva, a sucessão de fragmentos, de *'aventuras'*, a *'via evocativa'* através da qual se vai descobrindo o próprio a partir das forças que se vão cruzando nessa experiência; onde o afastar ou aproximar não traduzem uma compreensão mais ou menos nítida, mais ou menos detalhada, mas distintos momentos da mesma compreensão.

Se a apreciação totalizadora do espaço está na essência dos seus projectos, por outro lado a sua concepção de arquitectura enquanto experiência excepcional afasta a democratização do seu acesso. A Bruder Klaus, como *'espaço essencial no meio do campo'* é exemplo de uma *"ideia que lida de um modo profundo com a existência humana e com os elementos: pedra, água, fogo, terra e céu"*⁵³, que conduz o processo a níveis experimentais máximos e pode ser entendida como a criação de uma experiência mais *'artística'* que *'arquitectónica'*.

Talvez, por isso, se possa considerar Zumthor como um artista

52. Para a construção da Capela em betão aparente foi usado um processo artesanal por camadas, ao longo de 24 dias, evidenciado no próprio resultado. A cofragem feita a partir de troncos de árvores locais em forma de tenda foi queimada para escurecer o seu interior e colocadas contas de vidro nas perfurações resultantes da ancoragem.

53. Peter Zumthor, 'Conversa com Ricardo Carvalho e José Adrião' in J.A.229, p.50.



Fig. 23. Transformação da Torre Bois le Prêtre, Paris, Druot e Lacaton & Vassal, 2011.

no sentido em sacrificar tudo à arte e se compreenda a atracção das experiências que as suas obras possam despertar, na sua intensidade e beleza mais que pelo hábito e apropriação, enquadrando-se facilmente em oposição à crítica e obra de Adolf Loos. Por outro lado, a encomenda da Capela parece enquadrar-se na ideia de monumento dentro dessa definição loosiana, onde a habitabilidade é factor minimizado e a distingue e justifica enquanto experiência espacial única.

•

Por outro lado e longe das variações formais em torno de um modelo reconhecível, as obras de Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal desafiam os próprios limites do que pode ser considerado arte ou arquitectura. Aceitando que as pessoas reagem às ideias em função das formas que vêem, o casal está convencido que só através do processo de pensamento, de olhar às condições dadas, como as pessoas se comportam, vivem e trabalham, se conseguem produzir projectos que realmente funcionem.

Se a primeira questão colocada enquanto arquitecto for a aparência de algo, então o edifício servirá em função dessa aparência. Assim que a estética dos seus projectos seja resultado do que acreditam ser a decisão certa durante o processo de desenho; guiados pelo como deveria funcionar o edifício, mais que pelas questões materiais ou estéticas, acreditam daí resultar a boa arquitectura.

No caso da torre de Bois-le-Prêtre (fig.23), é notória a postura que combate o simplismo formal e projectual: utilizando dois terços do orçamento originalmente previsto para a demolição desta torre de habitação na periferia de Paris para a sua recuperação, o casal, associado a Frédéric Druot, vai mais longe na sua oportunidade ao recusar dar simplesmente resposta à falta de isolamento exterior e imagem degradada com novas fachadas, propondo usar os fundos para melhorar realmente a vida dos seus habitantes; do redesenho do piso de entrada subaproveitado até aí, à troca necessária de elevadores, a proposta assume-se principalmente na substituição das paredes exteriores por uma extensão de jardim de Inverno e varanda que assegura, além da evidente melhoria das condições espaciais e

abertura ao seu uso, uma redução de gastos energéticos.

Esta postura no processo de transformação do edifício com vista às suas condições de habitabilidade e de democratização do acesso aos seus habitantes não descarta por seu lado o processo de desenho. Muito pelo contrário, e tomando as questões estéticas como consequência de tal postura, este projecto revela a importância do desenho na caracterização e transformação da atmosfera que definirá a real melhoria da vida dos seus usuários com um mínimo (mas não tímido) conjunto de acções concretas, desde o redesenho das aberturas, da acessibilidade e definição interior e exterior do piso térreo, à transformação das tipologias assim como à sua definição material.

A desvalorização do objecto enquanto tal não conduz a um vazio mas à essencial capacidade de definir e servir de suporte ao quotidiano. Isto é, não se trata de uma desvalorização que apaga o objecto mas que o reforça como parte desse programa ético e, acima de tudo (e muitas vezes confundida), que não será apenas a postura que caracterizará a sua qualidade.

À semelhança do que diria Eduardo Souto Moura sobre Siza, as pessoas não chamam o arquitecto por fazer *'arquitectura social'* mas por fazer boa arquitectura; assim se entende também a competência de Lacaton & Vassal na sua capacidade de, assumindo tal posição, a tomar como motivo de desenho e lhe dar forma, onde a desvalorização estética e valorização ética traduzem uma mesma coisa: Arquitectura.

•

"There are simply two kinds of music, good music and the other kind..." Duke Ellington, 1962.

Ainda que atraentes as experiências excepcionais, se arquitectura procura organizar a vida, incluindo o material e o imaterial, e a forma arquitectónica dá resposta ao seu uso e à sua circunstância, esta não deverá querer ser excepcional mas democratizada. Se por um lado não se deve confundir a desvalorização estética com a ausência de desenho e de intenção, a valorização do objecto não trata necessariamente a exclusão de tal postura ética; isto é, sendo tal

desvalorização do objecto uma própria procura estética em traduzir essa consideração ética, a valorização desse objecto também não impede, e deve admitir, a sua inclusão. A simultânea valorização ética e estética (intrínsecas à vida) faz com que não se trate apenas de uma experiência excepcional ou do suporte para a vida, mas o seu prolongamento indispensável, a manifestação da sua existência.

Adaptando a célebre frase de Duke Ellington, existem apenas dois tipos de arquitectura, a boa e a outra. Reservando a discussão do que será boa arquitectura para cada um, importa atentar àquilo que nos atrai, à produção arquitectónica por si e não enquanto membro de qualquer categoria; aceitando as possíveis contradições, será nessa procura pelo que nos atrai que muitas vezes descobrimos muito daquilo que realmente somos. Com a noção que o valor estético e ético são inseparáveis parece importar menos a escolha pela valorização de um em prejuízo de outro e mais o foco pelas condições do problema a resolver, assim como os meios para lhes dar resposta: *“a arquitectura não é uma árvore mas um acontecimento resultante do cruzamento de forças capazes de dar lugar a um objecto, parcialmente significante, contingente.”*⁵⁴

54. Ignasi de Solà-Morales, *Diferencias: topografia de la arquitectura contemporánea*, p.14-15.

É assim que se defende a forma como Acontecimento, que resulta do cruzamento das suas condições com as intenções que as ordenam, afastando tanto a valorização visual do objecto em detrimento da vida que conforma, como o formalismo que evita a importância do objecto e estetiza a sua desvalorização. Acontecimento arquitectónico que assume a sua autonomia de linguagem – o problema da atmosfera – assim como a ampliação do seu alcance, com base na história por necessidade responsável e fidelidade a quem a fez avançar, que sempre manteve o espírito que a move; Acontecimento que, desde o ser primitivo, partiu da emoção e da necessidade, *“para construir bem e para repartir os seus esforços, para a solidez e utilidade da obra, tomou medidas (...), introduziu a ordem.”*⁵⁵

55. Le Corbusier, *Por uma arquitectura*, p.43.

“(...) e é isso que é o estilo, ou antes, a ausência de estilo, a assintaxia, a agramaticalidade: instante em que a linguagem deixa de se definir pelo que diz, e ainda menos pelo que torna significante, para se definir pelo que a faz correr, ondear, rebentar – o desejo. Porque a literatura é exactamente como a esquizofrenia: um processo e não

56. Gilles Deleuze, *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*, p.139.

um fim, uma produção e não uma expressão."⁵⁶

Fala-se do que *'uma coisa quer ser'*, o que a necessidade impõe, mas nessa afirmação está implícito o seu contrário – o que o autor quer que a coisa seja, o desejo – e é na tensão e equilíbrio entre estas duas coisas que se encontram muitas das decisões, no confronto entre o desejo que faz avançar e a razão que evita que ele nos supere ou nos deixe enganar. É na forma que está implícito o conceito de ordem (segundo a intenção de quem cria esse conjunto e põe em relação os seus elementos) e se estabiliza esse constante confronto; a ordem que mostra a intenção é consequência dela ao mesmo tempo que a descreve, que dota por isso a arquitectura de artisticidade. Tema recorrente para Le Corbusier, a ordem entra como meio e não receita para que a arquitectura se ligue à vida, uma relação entre a forma e a vida não apenas funcional mas vista como um desafio que se define pelo desejo e permitirá essa produção.

"A claridade e a utilidade da arquitectura dependem do comprometimento na complexidade das transformações que cruzam o espaço; comprometimento que, no entanto, só transforma a Arquitectura quando, pelo desenho, atinge a estabilidade e uma espécie de silêncio, o território intemporal e universal da ordem.

Complexidade e ordem conferem aos materiais e aos volumes e aos espaços luminosa vibração e permanente disponibilidade. Por isso a Arquitectura não condiciona comportamentos de forma significativa; mas não constitui um quadro neutro."⁵⁷

57. Álvaro Siza, *'Farmácia Moderna'* in *01Textos*, p.45.

Venturi fala da importância dos sistemas, das leis e da ordem em arquitectura como geradora da lógica onde sem ela se perderiam todas as contradições e complexidades na confusão; é através dela que surge a regra e a espontaneidade, o improvisado e o todo, é a ordem que permite as suas excepções. Como defende Foucault, a criatividade só é possível a partir de um sistema de regras, não é um misto de regularidade e de liberdade; essa liberdade só poderá

ser exercitada a partir de um sistema de regularidade. Será a ordem que se adaptará às contradições circunstanciais de uma realidade complexa, que tanto se adapta como se impõe e não ignora as irregularidades do programa e da sua estrutura. Ordem que permite assumir e relacionar a complexidade das condições do projecto.

O próprio conceito de ordem vem da observação da realidade, é nela que existe e interpretamos o seu conceito, o standard do que existe, para o qual apontamos quando nela algo introduzimos. Assim se entende o desenho comprometido com a realidade, perseguidor do projecto no constante confronto entre desejo e razão, como sendo ideia ou pensamento, que não só a transmite como é parte dela; é forma de estabelecer relação entre e com as coisas, entre o que existe e o que se propõe; é crítica constante.

A partir da ordem enquanto intenção se dá a inovação. Não como um novo conhecimento, mas que, mobilizando o conhecimento e a história da existência humana, reflecte a ideia de que se exigem novos instrumentos para exhibir esse conhecimento e para o fazer avançar, a *"dimensão poética da arquitectura naquilo que foge à sua estrita funcionalidade"*⁵⁸. Daí que Paulo Mendes da Rocha, a propósito de um discurso de Álvaro Siza (mas extraordinariamente adequado a toda a sua prática) afirme que *"assim consciente, esse homem disse o que queria dizer."*⁵⁹ Trata-se, em última análise, da consciência e mobilização de conhecimento.

58. Paulo Mendes da Rocha, *América, natureza e cidade*, p.157.

59. Idem, p.155.

•

"When I was a younger man, art was a lonely thing. No galleries, no collectors, no critics, no money. Yet, it was a golden age, for we all had nothing to lose and a vision to gain. Today it is not quite the same. It is a time of tons of verbiage, activity, consumption. Which condition is better for the world at large I shall not venture to discuss. But I do know, that many of those who are driven to this life are desperately searching for those pockets of silence where we can root and grow. We must all hope we find them." Mark Rothko, 1968



Fig. 24. Desenhos de diferentes fases do processo.

O projecto surge assim como a síntese do processo que faz a pergunta (o que é fazer uma adega neste sítio) e tenta responder, que traduz as respostas específicas de posições gerais e relativamente indeterminadas; o resultado de uma procura pela *“forma que realiza com eficiência a beleza a síntese entre o necessário e o possível, tendo em atenção que essa forma vai ter uma vida, vai constituir circunstância”*⁶⁰; o *“manifesto de uma presença que há-de vir.”*⁶¹

60. Fernando Távora, *Da organização do espaço*, p.74.

61. Manuel Mendes, 'Terra quanto a vejas, casa quanto baste' in *Só nós e santa tecla: a casa de Caminha de Sergio Fernandez*, p.121.

Como instrumento dotado de uma força impressionante, é a ferramenta privilegiada do arquitecto que permite uma compreensão do entorno, sem ela impossível, que, mais além da análise histórica de nomes e datas, permite a análise da permanência, daquilo que continua presente, e a proposta para sua continuidade. Continuidade que, apoiada no território da ordem, aponta à construção da sua própria atmosfera, da sua condição de silêncio.

Daí que importe entender-se uma separação entre investigação e desenho, ainda que traduzindo um mesmo pensamento. O desenho como a *'evocação em esquecimento'* dessa mesma investigação que o informa e torna mais consciente; a libertação progressiva dos constrangimentos que lhes permite dar resposta.

O projecto como a construção de uma distância que reivindica (1) uma autonomia relativa que permite a expressão da sua permanência e se opõe ao efémero, que esclarece, integra e corrige o impulso espontâneo, e (2) um certo carácter de *'anti-eficiência'* capaz de manipular a noção do tempo e do espaço, isto é, que vai mais além da resposta que determina o percurso mais rápido entre dois pontos e, suscitando momentos de extraordinária fruição e duração, nos faz perder sem que se dê por isso.

•

A partir de um pedido de 10 cubas de 10.000 litros, 3 tonéis de 7.000 litros e 200 barricas de 225 litros que servisse um processo de produção gravitacional, procurou-se estabelecer a ordem que dá forma a esta oportunidade de construir no interior de uma bela paisagem. Assim, em discussão com os clientes, se propõem áreas interiores e exteriores que se pensam necessárias à organização de



Fig. 25. Planta de Implantação.

todo o processo além da mera produção, clarificando distribuições e acessos mas também procurando a liberdade e multiplicidade de utilizações.

Trata-se de uma tentativa de resolver o projecto que não procura a revelação de um gesto mas o resultado de um processo que evoca a *"intervenção da memória (como fenómeno individual), a história (como fenómeno colectivo) e a análise (como mediador entre a memória e a história)"*⁶².

62. Emilio Tuñón, 'La geometría oculta de la memoria' in *Escritos circenses*, p.160.

Apontando à integridade da actividade agrícola, serão essencialmente a topografia (que facilita o processo gravitacional e a instalação de salas em contacto com a terra) e a proximidade aos acessos que determinam a implantação do projecto. Os percursos definem-se pela necessidade agrícola e produtiva, mas dando também forma a novos espaços para contemplar as vistas e sugerindo uma nova acessibilidade a uma cota mais alta do monte que deixa em aberto o seu possível desenvolvimento.

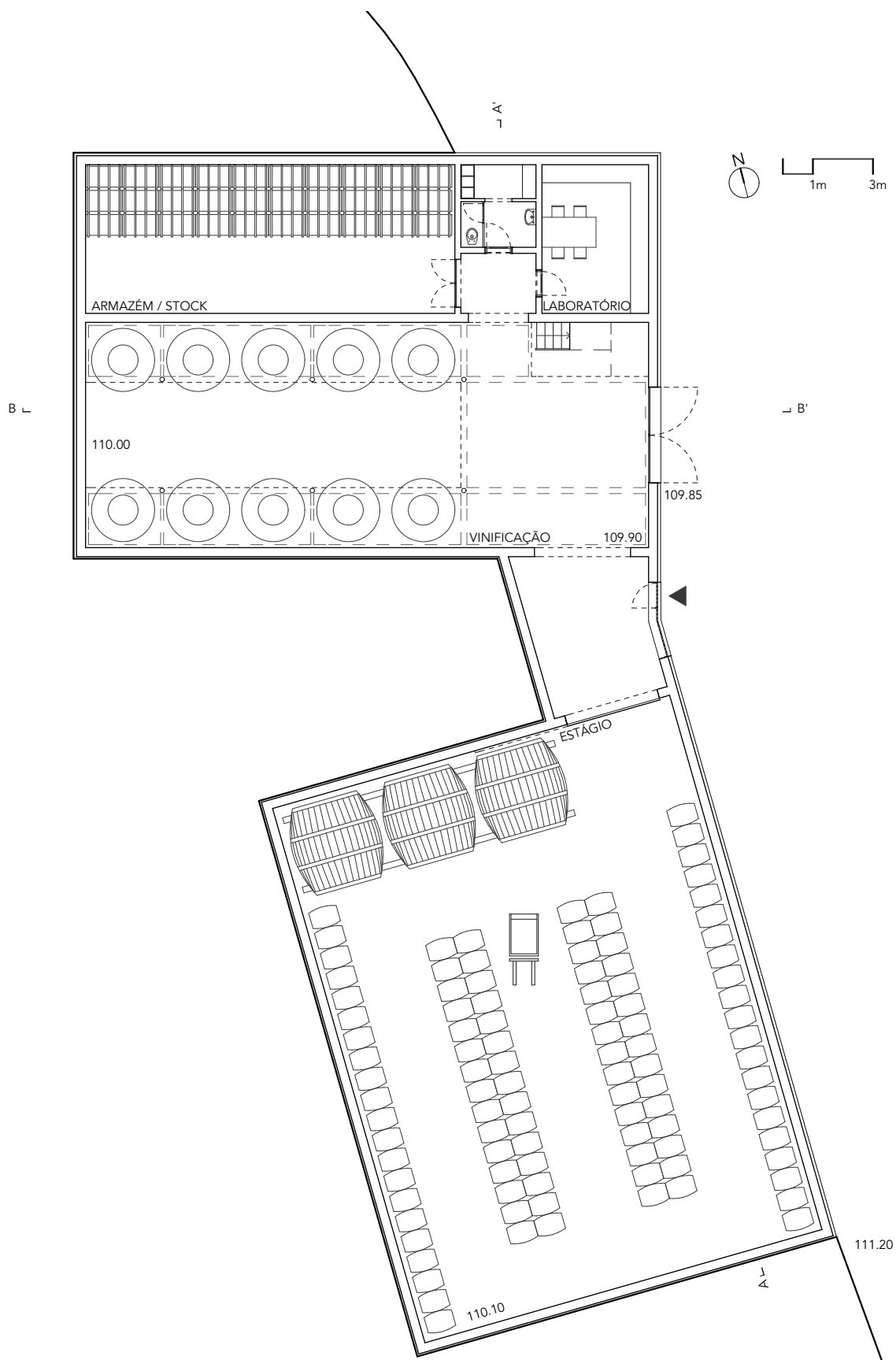


Fig. 26. Planta piso 0 (cota 111.25).

Entre o gesto do muro de contenção de terras, que desenha a esplanada superior, e o do muro que contém o programa sob ela, assume-se a volumetria de dupla altura da sala de vinificação que divide a esplanada e o programa em dois momentos distintos: a zona de entrega da produção sobre a área de estágio em madeiras e um terraço sobre a área de armazenamento do produto e de serviços de apoio, que estabelece uma torção para a paisagem mais abrangente.

É também proposta a separação do programa em duas partes que viabiliza a construção faseada e se assume como motivo para desenhar a entrada de pessoal com um espaço exterior coberto. Proporciona-se assim tanto a ventilação da zona de vinificação como uma certa autonomia da zona de estágio exigida pelo seu controlo de temperatura, solucionando também o seu acesso ao exterior para a lavagem das barricas.

Determinante tanto para as áreas e dimensões dos espaços e circulações como as suas alturas são as dimensões dos equipamentos. Se os tonéis obrigam a consideráveis aberturas e passagens, é ainda mais estruturante a altura das cubas de inox que define a diferença entre as cotas dos pisos superior e inferior, entre o início e o fim do processo de vinificação.

Para o engarrafamento do vinho feito com recurso a um serviço externo é proposto um espaço junto às cubas (que define a zona de recepção da uva no piso superior e liberta a zona das cubas), na proximidade ao armazenamento de garrafas e com acesso directo ao exterior.

•

Apontando à sempre difícil unidade, como objectivo que deve ser atingido através da relação entre as partes, mas também das regras, complexidades e da variedade necessária e desejada, a obra define-se essencialmente pelo seu carácter produtivo e industrial. Construtivamente serve tanto a necessidade de conter as terras como possibilita as dimensões consideráveis dos espaços, dando resposta nos seus acabamentos ao desgaste e à facilidade de limpeza inerentes ao seu uso.

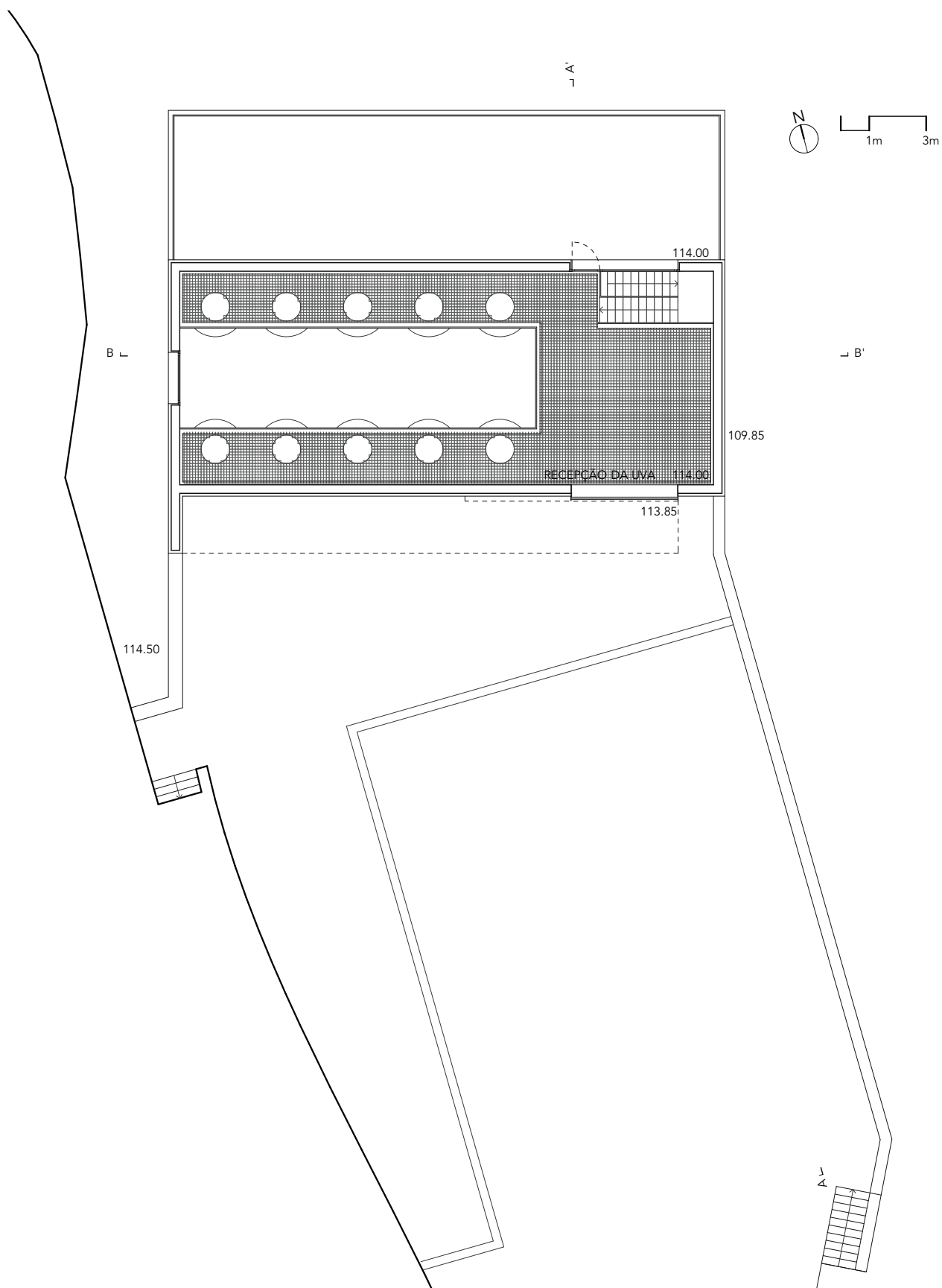


Fig. 27. Planta piso 1 (cota 115.25).

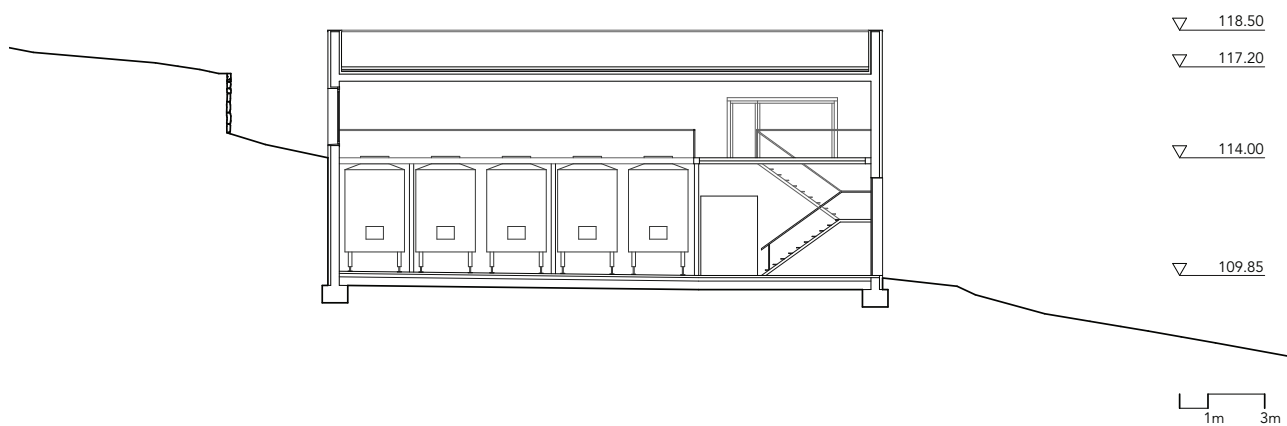


Fig. 28. Corte transversal B - B'.

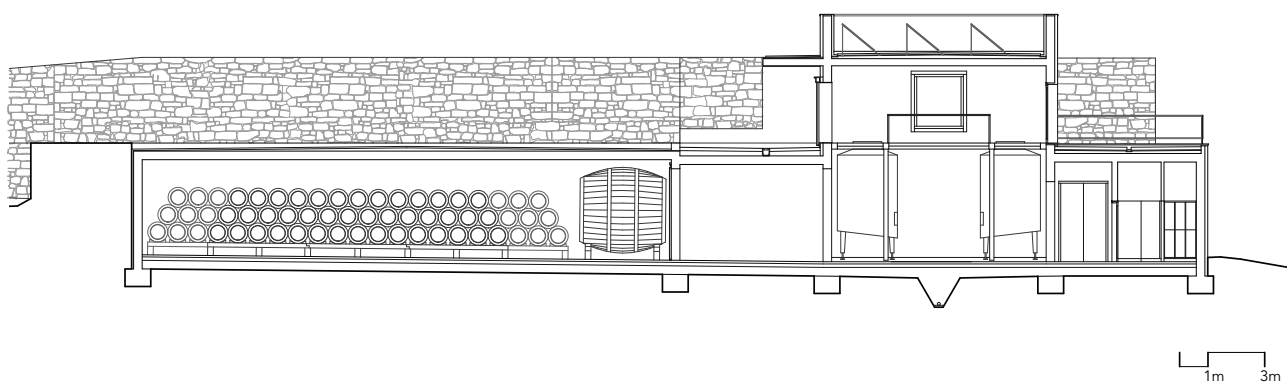


Fig. 29. Corte longitudinal A - A'.

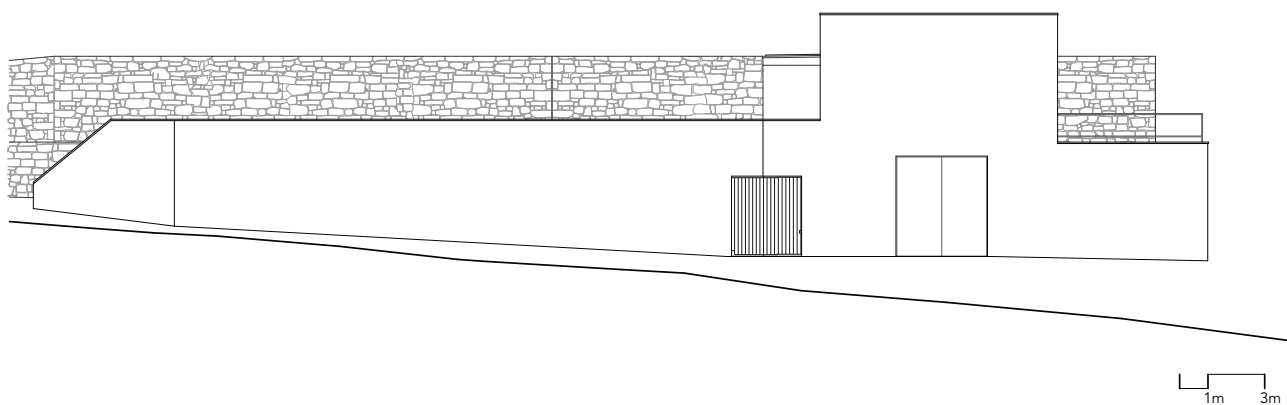


Fig. 30. Alçado este.

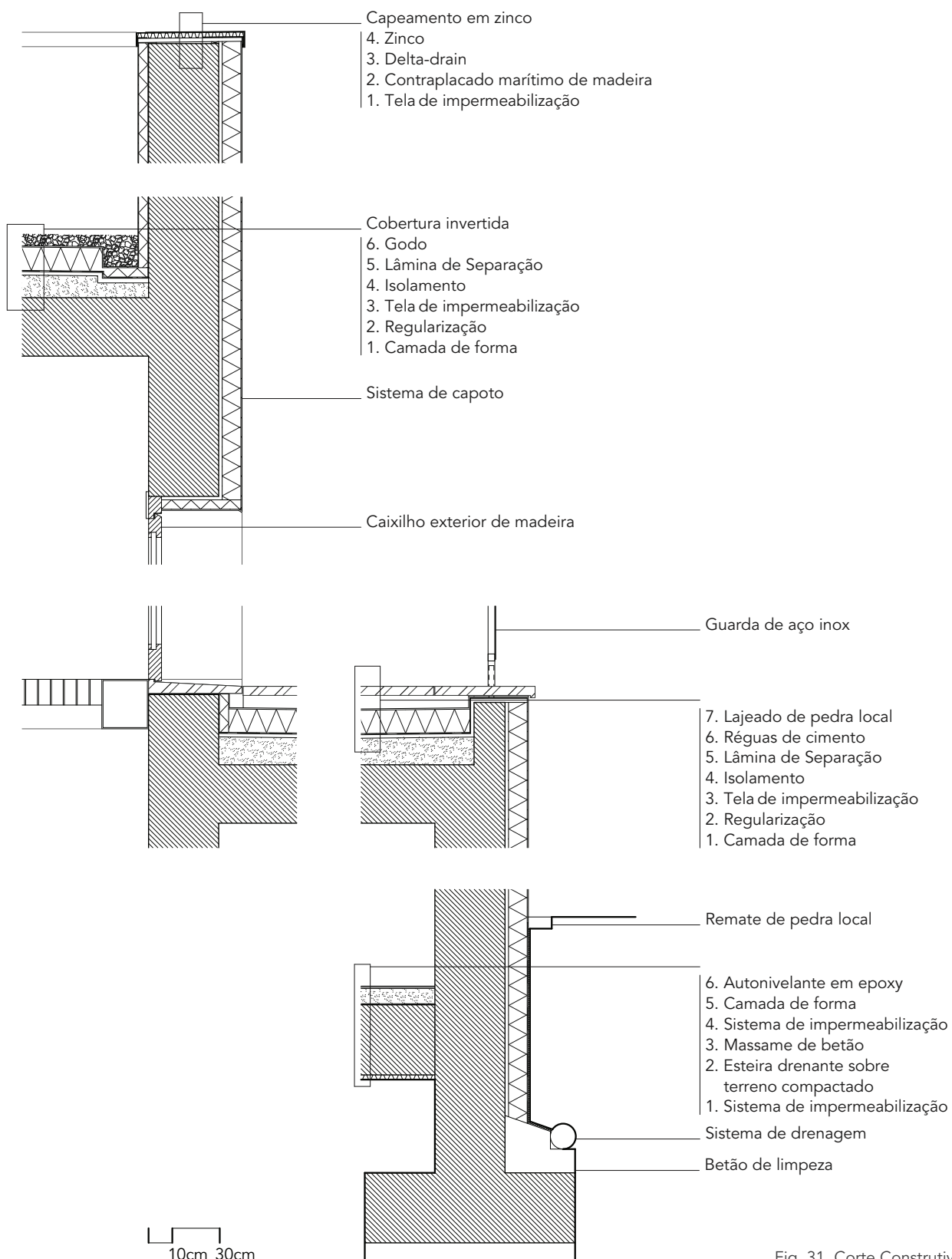


Fig. 31. Corte Construtivo.

Propõe-se assim uma atmosfera que assume o seu carácter. No interior, o betão aparente em contraste com a cor verde da pintura epoxy, assim como a excepção do piso superior metálico para permitir o ajuste às cubas e o acesso da linha de selecção e desengace das uvas às suas portas superiores. Para o exterior, de forma a evitar a duplicação de paredes e garantindo a inércia térmica do interior, sugere-se a utilização do sistema de capoto em contraste com a envolvente natural; nos muros que redesenham o monte a técnica local de betão contra a pedra.

Os acessos ao exterior e entradas de luz tentam reduzir-se ao mínimo essencial para o uso e caracterização das divisões e circulações, dando tanto a diferenciação lumínica que os define como permite pontuais surpresas nas continuidades e interacções entre os diversos espaços.

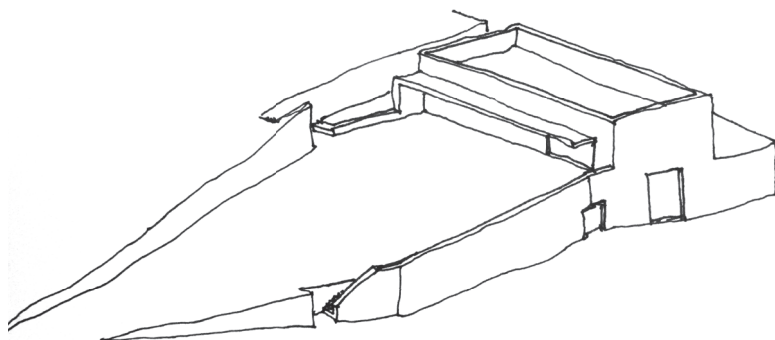


Fig. 32. Desenho axonômico.



Fig. 33. Fotomontagem da implantação do projecto.

Assim se apresenta a proposta para o projecto da Adega Clos de Luz no Vale de Almahue, a expectativa de resposta concreta às reflexões relativamente gerais aqui levantadas. Se por um lado a clarificação do posicionamento perante as temáticas do lugar e da função as coloca como essenciais para determinar o projecto (ou o campo em que actua o projecto), é na forma que se sintetizam essas condições e assim se propõe organizar a vida neste espaço.

Se a economia de meios tem marcado a arquitectura após a crise de 2008, a cada vez maior necessidade de síntese de cada autor trata-se de, mais que uma tendência ou caminho, uma posição própria que se vai construindo para apontar à libertação humana, não se impondo a ela ou comprometendo as suas próprias razões mas partindo sempre de uma posição crítica.

Reivindica-se portanto a autonomia e distância do projecto de arquitectura, que permite tanto a adaptação a cada circunstância sem teorias pré-determinadas como a agitação entre a objectividade, imposta e/ou desejada, e a subjectividade intrínseca e necessária à toma de decisões, entre a definição da Ordem e a procura da Atmosfera.

Távora defendia que *"a compreensão total de uma forma será tanto mais perfeita quanto mais se transforme em vivência"*⁶³. Espera-se que assim seja, dando resposta tanto às necessidades produtivas e construtivas como deixando em aberto as possibilidades de uso e a continuidade da transformação do lugar. Propõe-se assim um pavilhão vinícola aos pés do monte que se debruça sobre a beleza desta paisagem, um edifício que se alimenta dos ciclos das estações e de todo o percurso da uva até que se transforme em vinho, desde o serviço ao labor da vindima até ao refúgio para o usufruto do seu produto.

63. Fernando Távora, *Da organização do espaço*, p.22.

Referências Bibliográficas

LIVROS

Aldo Van Eyck: *Writings* [Vol. I - *Collected Articles and Other Writings 1947-1998*] (ed.: Vincent Ligtelijn, Francis Strauven). Amsterdam: Sun, 2008.

Alvar Aalto: *escritos, 1921-1956*. Sevilla: Taller 5 del Departamento de Proyectos Arquitectonicos, 1993.

Alvar Aalto: *De palabra y por escrito* (ed. Goran Schildt). Madrid: El Croquis Editorial, 2000.

AURELI, Pier Vittorio, *Menos es suficiente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.

COLQUHOUN, Alan, *Arquitectura moderna: una historia desapasionada*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

COLQUHOUN, Alan, *Modernity and the classical tradition: architectural essays 1980-1987*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1989.

CONDE, Yago, *Arquitectura de la indeterminación*. Barcelona: Actar, 2000.

COSTA, Alexandre Alves, *Dissertação*. Porto: E.S.B.A.P., 1982.

DELEUZE, Gilles, *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Que emoção! Que emoção?*. Lisboa: KKYM, 2015

DOMINGUES, Álvaro, *Vida no campo*. Porto: Dafne, 2011.

El Lugar de la Arquitectura (ed.: A. Aravena). Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 2002.

FRAMPTON, Kenneth, *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

HEREU, Pere, *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Nerea, 1994.

- LE CORBUSIER, *Por uma arquitectura*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LE CORBUSIER, *Precisões sobre um estado presente da arquitectura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- LOOS, Adolf, *Escritos II 1910-1931*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993.
- MANSILLA, L.; ROJO, L.; TUÑÓN, E., *Escritos Circenses*. Barcelona: Editorial G. Gili, 2005.
- MARTÍ ARÍS, Carlos, *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Serbal, 1993.
- MEYER, Hannes, *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona: GG, 1972.
- MONEO, Rafael, *Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004.
- Paulo Mendes da Rocha (ed.: Rosa Artigas). São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ROCHA, Paulo Mendes da, *América, natureza e cidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- SANTA-MARIA, Luís, *El Árbol, el Camino, el Estanque, ante la Casa*. Barcelona: FCA, 2004.
- SIZA, Álvaro, *01 textos* (ed.: Carlos Morais). Porto: Civilização Editora, 2009.
- SIZA, Álvaro, *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Só nós e santa tecla: a casa de Caminha de Sergio Fernandez (ed.: André Tavares, Pedro Bandeira). Porto: Dafne, 2008.
- TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*. Porto: Faup Publicações, 1996.
- TÁVORA, Fernando, *Teoria geral da organização do espaço: arquitectura e urbanismo: a lição das constantes* (dir. Manuel Mendes). Porto: Faup Publicações, 1993.
- TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Editorial BLAU, 2000.

TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*. Lisboa: Editorial BLAU, 1993.

VALDERRAMA APARICIO, Luz, *La Construcción de la Mirada: Tres Distancias*. Sevilla: Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones, 2004.

VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

ZEVI, Bruno, *História da arquitetura moderna*. [S.l.]: Arcádia, 1973.

ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

ZUMTHOR, Peter, *Pensar a arquitetura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

PERIÓDICOS

2C Construcción de la ciudad. Número 22: La línea dura. El ala radical del racionalismo 1924-1934. Barcelona: Grupo 2C, 1985.

2G Lacaton & Vassal, nº 60, Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

J-A 229. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2007.

J-A 241. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2011.

DISSERTAÇÕES

JARA, Francisca, *Caracterización del valle del Almahue, y su propuesta de valor para la obtención de un Sello de Denominación Origen para su vitivinicultura*. Facultad de Economía y Negocios - Universidad de Chile, 2014.

WEBSITES

<http://.closdeluz.com>

<http://valledealmahue.cl>

http://revistapunkto.com/2017/04/fazer-menos-com-menos-arquitecturas-de_11.html